

COLECCIÓN

PERSPECTIVAS

CRÍTICA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO



M^a del Carmen Bobes Naves

M.ª DEL CARMEN BOBES NAVES

CRÍTICA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO



ARCO/LIBROS, S.L.

Colección PERSPECTIVAS

Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada

Dirección: M.^a DEL C. BOBES NAVES

© by Arco/Libros, S.L., 2008

Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid

ISBN: 978-84-7635-717-0

Depósito legal: M-5.010-2008

Printed in Spain - Impreso por Lavel, S. A. (Madrid)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. La investigación literaria.....	7
1.2. Posibilidades de un conocimiento científico de la literatura	17
1.3. La investigación sobre la literatura en la historia.....	20
1.4. Conocimientos literarios: historia, teoría, ciencia, filosofía.....	26
1.5. La epistemología implícita en las poéticas.....	32
1.6. Literatura. Teoría de la literatura. Crítica del conocimiento literario.....	36
1.7. Los temas de la poética.....	37
1.8. Las formas históricas de la epistemología literaria...	48
2. LA TEORÍA EPISTEMOLÓGICA IMPLÍCITA EN LA "POÉTICA".	51
2.1. Los comentarios de la <i>Poética</i>	51
2.2. El modelo mereológico de la <i>Poética</i>	60
2.3. Hacia una poética descriptiva general.....	74
3. LA EPISTEMOLOGÍA EXPLÍCITA: KANT Y EL IDEALISMO ALEMÁN.....	79
3.1. Introducción.....	79
3.2. Kant (1724-1804).....	81
3.3. Epistemología kantiana.....	84
3.4. La Estética. Los juicios del gusto.....	96
3.5. Los idealistas: Fichte (1762-1814).....	100
3.6. Los idealistas: Schelling (1775-1854).....	108
3.7. Los idealistas: Hegel (1771-1830).....	112
3.8. Crítica del idealismo.....	116
4. NEOKANTIANOS. HISTORICISMO.....	120
4.1. Introducción.....	120
4.2. Objetos naturales. Objetos culturales.....	123
4.3. Historicismo.....	125
4.4. Los Neokantianos. Naturaleza/Cultura.....	131
4.5. El mundo histórico. Dilthey.....	135

4.6. Fundamentación de las ciencias de la cultura.....	137
4.7. Los valores simbólicos de la Cultura: Cassirer.....	144
4.8. El pensar funcionalista. Aplicación crítica a la Teoría literaria.....	147
4.9. El pensar esencialista. Exposición y crítica.....	156
5. CRÍTICA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO EN EL SIGLO XX	163
5.1. Introducción.....	163
5.2. Primera clasificación.....	170
5.3. Teoría y Análisis textual.....	176
5.4. Ontología literaria.....	180
5.5. Métodos de la ciencia literaria.....	185
5.6. Las ideas epistemológicas en el siglo xx.....	194
A. Teorías literarias.....	210
A.1. Formalismo ruso.....	210
A.2. La Estilística.....	222
A.3. El New Criticism.....	231
A.4. Poéticas de la lectura: Estética de la Recepción...	240
A.4.1. <i>La teoría de la Recepción: Jauss e Iser</i>	251
B. Teorías literarias vinculadas a otras ciencias.....	255
B.1. Psicoanálisis y conocimiento literario. Psicocrítica.....	255
B.2. Sociología del conocimiento literario. Sociocrítica.....	271
C. Teorías literarias de marco filosófico.....	281
C.1. Filosofía y teoría literaria en el siglo xx.....	281
C.2. El "giro lingüístico" de la filosofía.....	283
C.3. Teorías instrumentalistas del lenguaje.....	292
C.4. Teoría del "lenguaje constitutivo".....	304
C.5. Hermenéutica.....	311
C.6. Semiótica.....	327
C.7. Teorías negativas sobre el conocimiento.....	330
C.7.1. <i>Historia del movimiento posmoderno</i>	346
C.7.2. <i>Rasgos más destacados</i>	350
C.7.3. <i>Deconstrucción</i>	357
C.7.4. <i>Pensamiento débil</i>	367
C.7.5. <i>Multiculturalismo y otros movimientos actuales</i>	370
D. El conocimiento literario.....	376
BIBLIOGRAFÍA.....	391

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

Es necesario saber qué estamos haciendo para situarnos en nuestros propios límites sin transcendentalismos y sin dogmatismos. Es necesario conocer los contenidos y los límites de lo que se considera ciencia de la literatura o teoría de la literatura para comprobar en qué ámbito nos movemos y cuánto dejamos fuera. Es necesario que tomemos conciencia de lo que hacemos y de lo que dejamos de hacer cuando iniciamos una investigación. Porque lo más habitual es que el investigador se enrolle en una escuela y crea que hace toda la ciencia posible, y está muy lejos de la realidad. El horizonte que señala la investigación en cada momento parece el único posible para el científico que se ha formado en sus límites. Los cambios, que primero se insinúan y luego se afianzan, hacen de la investigación una historia viva y compleja, que conviene conocer remontándonos sobre lo inmediato:

Hay una tradición en la teoría y en la práctica de las poéticas que, además de buscar los conocimientos que le son propios, reflexiona y actúa sobre las posibilidades y los límites del saber literario, y sobre las formas y los problemas específicos de los géneros literarios y de las obras, que han constituido su *corpus* de estudio. Esa tradición constituye una epistemología literaria, una metodología y una ontología implícitas, que orientan los estudios y les señalan cauces y límites, pero no se ha planteado directamente como una crítica del conocimiento literario. El estudio de los textos literarios, su naturaleza, sus relaciones y sus límites, ha dado lugar a muchas obras de crítica y de poética,

diversas en el tiempo; algunas se realizan con aspiraciones generales en cuanto a su objeto (la literatura), otras se imponen unos límites cronológicos respecto a obras, autores y movimientos literarios que estudian, otras quieren limitar los presupuestos o los métodos que siguen. En general, sea cual sea su planteamiento metodológico o la amplitud de su objeto, las poéticas no suelen hacer reflexiones directas sobre qué tipo de investigación hacen sobre la literatura, ni descubren cuál es su intención al reflexionar sobre ella, ni la razón de los límites que se imponen, o el porqué y para qué del conocimiento que buscan: simplemente hacen poética, como si los presupuestos de que parten fuesen inalterables, claros y generalmente admitidos.

En las poéticas falta una reflexión epistemológica sobre los conocimientos que es posible alcanzar sobre la literatura, sobre los métodos más adecuados para conseguir ese conocimiento, y sobre las causas y fines de la investigación. Una vez que existe la literatura, las poéticas la toman como su objeto, sin discutir su existencia, sus caracteres, sus fines, y proporcionan conocimientos sobre ella, sin plantear por qué o para qué, por medio de descripciones, relaciones y teorías.

Lógicamente, las reflexiones críticas sobre estos temas podrían inducirse de los textos de las poéticas, pues están implícitas en su forma de entender el objeto, en la aplicación de un método y en el desarrollo de las teorías, pero de hecho la reflexión epistemológica no fue autónoma hasta finales del siglo XVIII, en la *Crítica de la razón pura*, de Kant, que la plantea a propósito del conocimiento científico en general.

Es indudable que, al escribir su *Poética*, Aristóteles sabía lo que quería hacer: una reflexión sobre obras literarias del género trágico y épico, a fin de alcanzar un conocimiento del ser de la literatura, pero no abordó como problema teórico previo la posibilidad y los caracteres de ese conocimiento, o al menos no lo abordó como prólogo de sus investigaciones sobre la literatura, ni se preguntó qué tipo de conocimiento estaba buscando, qué posibilidades había de alcanzarlo, cuál era el método más adecuado, o

qué límites debía imponerse; simplemente reconoció un objeto, la literatura, según la admitía como un modo de ser específico de la sociedad y del lenguaje de su tiempo, y analizó las obras, sus partes y sus relaciones internas y externas; trató de comprenderla reconociendo conceptos, estructuras, unidades y niveles y escribió sus observaciones y reflexiones sobre todos estos temas, siguiendo unos principios epistemológicos implícitos y aplicando unos esquemas metodológicos en la práctica de la investigación realizada. Aristóteles teorizó, sin decir que teorizaba, sin anunciar cómo lo haría, por qué y para qué lo hacía.

Toda poética lleva una epistemología implícita, empezando por la de Aristóteles, que no sintió la necesidad de hacerla explícita, o al menos no ha llegado hasta nosotros como reflexión autónoma; después de Aristóteles se escribieron poéticas que no sintieron tampoco la necesidad de dar ese paso para justificarse y declarar su propósito, cómo, por qué y para qué se escribían, simplemente se hacían como comentario de la aristotélica o siguiendo su modelo. Así se hicieron las poéticas medievales y las poéticas clasicistas y barrocas.

La Epistemología general como disciplina autónoma se inicia a finales del siglo XVIII con Kant, que propone una fundamentación teórica de las ciencias naturales y niega la posibilidad de hacer lo mismo para las ciencias de la cultura. Las investigaciones epistemológicas continúan a lo largo del siglo XIX con los idealistas y con los neokantianos, con Dilthey y Cassirer y se prolonga en el siglo XX en nuevas escuelas que revisan, critican, niegan y deconstruyen continuamente conceptos y relaciones lingüísticas y literarias, sociales y psíquicas establecidas por escuelas anteriores para fundamentar la posibilidad de una investigación científica sobre los hechos humanos y ya más particularmente sobre las obras literarias y sobre la literariedad como objetos de análisis y de teorías. No fueron muchas las veces en las que la investigación planteó tales problemas en referencia directa a la poética, más bien se utilizaron las obras literarias cuando se buscaron ejemplos para la investigación cultural. Ocurre así, por ejemplo, en la investigación psicocrítica, en la sociocrítica, en la semiótica, en la hermenéutica, etc.

La teoría general del conocimiento se ha realizado como Crítica de la Razón Pura, Epistemología general o Gnoseología de una determinada ciencia, Sociología del Conocimiento, Teoría Cognitiva, etc., con las limitaciones que proceden del objeto, "Natural" ó "Cultural", y en cada caso, con la precisión inmediata de la parcela elegida: crítica de la razón jurídica, artística, literaria, dramática, etc., dentro del ámbito de las creaciones humanas.

Kant intentó justificar como científico el conocimiento sobre los objetos de la naturaleza. Según él, un conocimiento alcanza el rango de ciencia si es capaz de formular enunciados generales, que son los específicos de la ciencia, y estables, que permiten avanzar en la investigación. Es posible lograr generalidad y estabilidad en las investigaciones sobre los hechos naturales, porque éstos tienen siempre el mismo comportamiento en sus manifestaciones fenoménicas, ya que responden a leyes necesarias, y una vez que el investigador descubre una ley, sabe que se cumplirá siempre que se den las mismas circunstancias. Por el contrario, no es posible una investigación científica sobre los objetos creados por el hombre, porque, como producto de la libertad humana, no obedecen a leyes necesarias. Habría que justificar una ciencia de lo individual y contingente para admitir como científico el conocimiento sobre lo cultural. A este fin se dedicará la epistemología del siglo XIX y de buena parte del siglo XX; otra parte de la investigación epistemológica se dedicará en este siglo a negar toda posibilidad de conocimiento científico. Los problemas y los temas de un estudio de la literatura varían según los cambios que va experimentando la epistemología.

El camino abierto por Kant, al justificar la ciencia natural, será seguido por la filosofía del siglo XIX para justificar como científico el conocimiento sobre la cultura, pero, dado que los objetos creados por el hombre no responden a la ley de la necesidad, sino de la libertad, resultaba imposible que la ciencia sobre ellos respondiese a las exigencias de estabilidad y avance que Kant había establecido como notas específicas del conocimiento científico. Era necesario cambiar las exigencias del conocimiento, y admitir que es posible la ciencia con leyes menos generales, o anali-

zar los objetos humanos para comprobar si tienen algún rasgo que permita alcanzar leyes generales y estables. Se pensó que la dimensión histórica que, por ser humanos, tienen los hechos culturales, podía ofrecer unas leyes de evolución estables y generales. El historicismo ofrece así una base a la investigación epistemológica del siglo XIX y propicia un gran desarrollo de la historia, particularmente un florecimiento notable de la historia literaria, que se prolongará en el siglo XX.

En el primer cuarto del siglo XX, como respuesta a algunos problemas filosóficos sobre la certeza del conocimiento y sobre su generalidad, se inicia el estructuralismo y la lógica matemática, planteados en el lenguaje y orientados al estudio del lenguaje científico, como instrumento mediante el cual se manifiesta la ciencia. Podía ser que la generalidad y la estabilidad se encontrasen no en las relaciones cuánticas, propias de los hechos naturales, sino en las relaciones estructurales que se observan en los objetos creados por el hombre, pues ofrecen una unidad de fin y de forma, y sus partes podían explicarse en un conjunto estructural único. Parecía necesario el estudio del lenguaje, no sólo desde la perspectiva gramatical, sino desde una perspectiva estructuralista desde la cual parecía posible encontrar leyes generales; el lenguaje se convierte así en el centro de los análisis epistemológicos y lógicos.

Si volvemos sobre los presupuestos enunciados y sobre los elementos que manejan, podemos observar algunas ideas sobre el conocimiento, que señalan la trayectoria de la investigación científica, tanto sobre los hechos naturales, como sobre los culturales. En principio se consideró el conocimiento en sus elementos básicos, sin tener en cuenta las circunstancias: el sujeto, el objeto y la relación entre ellos; es la etapa kantiana en la que la teoría del conocimiento tenía un carácter transcendente, que no impidió la justificación de la ciencia natural, dada la estabilidad y generalidad del comportamiento de sus objetos. Sin embargo, está claro que el conocimiento sólo puede ser considerado así si se sitúa en una abstracción de la realidad, puesto que en la realidad las relaciones de un sujeto con un objeto se dan siempre en unas circunstancias espa-

ciales, temporales, sociales y personales, que concretan y particularizan las relaciones abstractas. La Sociología del Conocimiento advirtió la necesidad de tener en cuenta las condiciones en que está situado el hombre cuando alcanza conocimientos, y también sus acciones y reacciones personales como sujeto de conocimiento, ya que no es una abstracción, sino una persona. Por otra parte, si la investigación tiene como expresión el lenguaje verbal, parece necesario conocer las posibilidades del sistema lingüístico para saber cómo se logra la expresión fiable de un conocimiento científico, en el caso de que se alcance un conocimiento científico. Conocimiento y sujeto, conocimiento y realidad, conocimiento y lenguaje mantienen relaciones de dependencia y se condicionan entre sí.

Por estas razones, y en una visión histórica muy esquemática, diremos que la formulación de una epistemología general se inició con la atención al proceso de conocimiento en sus formas trascendentes, siguió con la atención al sujeto y a los objetos del conocimiento como seres históricos (teoría historicista: historia de los objetos culturales, dimensión histórica del hombre), se orientó a las formas de expresión (teoría lingüística, Wittgenstein, filosofía analítica, giro lingüístico), y pasó a considerar el conjunto de un contexto social (sociología del conocimiento).

Este panorama, cuyos pasos en la historia seguiremos en los capítulos siguientes, es el marco de la teoría del conocimiento literario, que se planteará primero en forma trascendente y luego como una reflexión sobre las condiciones específicas en que se produce el conocimiento de la literatura, en sí misma, en sus formas históricas, en las circunstancias sociales que viven los autores, y también, puesto que se trata de un proceso de comunicación, cómo se manifiesta el texto literario concreto.

* * *

Antes de entrar en las diversas formas de entender el conocimiento, hemos de aclarar su extensión y límites. El carácter general de teoría del conocimiento que damos a la epistemología, es discutido por la Sociología del Cono-

cimiento, que prefiere otras denominaciones. Para Mannheim la Epistemología es una teoría que se limita cronológicamente al siglo XIX y espacialmente a Alemania, y que está planteada sobre las relaciones abstractas entre un sujeto y un objeto; la Sociología del Conocimiento sería la verdadera teoría general, que considera todas las circunstancias en que realmente se produce el conocimiento, y tiene en cuenta que su sujeto, el hombre, es un ser social que vive en grupos, y adquiere sus conocimientos a partir de los saberes que ya tiene una determinada sociedad, aquella en que le toca vivir. El hombre se inserta como investigador en una sociedad en la que ya hay unos conocimientos, y en la que es posible adquirir otros en unas condiciones determinadas. Si las circunstancias en que se desarrolla el conocimiento no son tenidas en cuenta, la epistemología no puede alcanzar un valor general, por ello la llamada epistemología alemana del siglo XIX no tiene este carácter, ya que se limita a los aspectos transcendentales del conocimiento.

Para Mannheim habría una teoría general del conocimiento, que sería la Sociología del Conocimiento, y unas epistemologías, o teorías sectoriales del conocimiento, que habrían seguido una trayectoria que va desde el idealismo (Kant y sus inmediatos seguidores), al historicismo (Dilthey) y al simbolismo (Cassirer y los teóricos del lenguaje), todas las cuales convergen y son acogidas en la Sociología del Conocimiento o Epistemología General.

Una teoría del conocimiento que pretenda ser general y completa, debe contar con el Sujeto y el Objeto, y con las circunstancias en que se producen las relaciones de conocimiento. Históricamente las posiciones han pasado por limitaciones, expresas o implícitas, a la hora de plantear las posibilidades de conocimiento desde un ángulo determinado (transcendente), o con la totalidad de las circunstancias de los elementos del conocimiento y sus relaciones.

Nosotros llamaremos epistemología, crítica del conocimiento o teoría del conocimiento a la general, incluso consideraremos sinónima la Gnosología en determinadas expresiones, y precisaremos como epistemología histórica, sociológica, lingüística, cognitiva, a las epistemologías apli-

cadass que destacan como dominante de la investigación alguna de las facetas que presentan el sujeto, el conocimiento, o su objeto, desde el ángulo de sus manifestaciones en la historia.

Pasando a nuestro campo específico, diremos que el problema central de una investigación epistemológica sobre la ciencia de la literatura, es decir, una crítica del conocimiento literario, es respuesta a un interrogante central acerca de la posibilidad de un conocimiento científico sobre las obras literarias, y puede hacerse desde una perspectiva general o transcendente, lingüística, textual o contextual, histórica, social... El problema ha estado presente a lo largo de los siglos, en todos los estudios que se han realizado sobre las obras literarias, y se ha resuelto en la práctica y desde ángulos teóricos muy diversos, aunque siempre implícitos, en la práctica de las poéticas que se han escrito, hasta finales del siglo XVIII.

Las teorías kantianas inician la epistemología explícita, aunque no referida a la teoría de la literatura, sino a las posibilidades del conocimiento científico en general. Desde esta perspectiva, el conocimiento es una relación entre un sujeto cognoscente y un objeto cognoscible. El sujeto de esta epistemología transcendente, por ello se llama así, está desvinculado de circunstancias personales, sociales e históricas, y su labor se orienta a conocer las leyes específicas, generales y estables, por las que se rige su objeto de estudio. Con esta actitud un sujeto crea y hace avanzar la ciencia, al proporcionar conocimientos estables y generales sobre determinados objetos que lo permiten. En este ámbito estricto de trascendencia, Kant justifica como científicas las investigaciones sobre la Naturaleza, porque alcanzan esa doble dimensión de generalidad y de estabilidad,

Después de Kant se abrirá la doble vía de la epistemología natural, que él había justificado, y la cultural, cuyas posibilidades había negado. La justificación de las ciencias culturales implicaría la justificación de la ciencia de la literatura, o crítica de la razón literaria. La epistemología general acoge, como una de sus partes, a la epistemología cultural, y ésta, atendiendo a la determinación fijada por

su objeto, a la epistemología literaria. Superar la negativa kantiana y encontrar la justificación de las ciencias de la cultura será el problema central de la investigación filosófica alemana en el siglo XIX. Lo hará la llamada "Escuela epistemológica alemana del siglo XIX", una de las más hermosas y elevadas creaciones teóricas en la historia del conocimiento humano.

* * *

No se puede hablar, pues, de una epistemología como disciplina filosófica autónoma, ni en la Antigüedad ni en la Edad Media, ni siquiera en el Renacimiento, pues, aunque se encuentren algunas reflexiones sobre lo que es el conocimiento y sus formas en los tratados filosóficos de todas las etapas históricas, están formulados en contextos metafísicos, psicológicos, lógicos, gramaticales y hasta retóricos, pero no constituyen una disciplina autónoma con sus problemas, sus límites y sus relaciones internas y externas.

La epistemología es una investigación metacientífica cuya finalidad no es buscar conocimientos directos sobre los objetos de la ciencia, sino sobre las condiciones de posibilidad de la misma ciencia; su objetivo se dirige a determinar los criterios que permitan fundamentar el conocimiento científico sobre los objetos y definirlos no en su ser, sino como objetos para el conocimiento y buscar los métodos más adecuados para alcanzarlo, a partir de las causas y teniendo en cuenta los fines por los que se realiza.

Kant, al plantear la posibilidad de una epistemología como investigación autónoma, no lo hizo a partir de un planteamiento teórico, que se le hubiera ocurrido de una manera espontánea, sino que pretendió justificar como científico el *corpus* de conocimientos que la historia había acumulado sobre los objetos que el hombre había analizado. La sociedad admitía como científicos unos conocimientos determinados, por ejemplo, la física de Newton; el propósito de Kant consistía en determinar en qué condiciones se habían logrado tales conocimientos considerados ya científicos, y crear un esquema que pudiese establecer las notas características de la ciencia, a fin de lograr su desarrollo futuro.

A partir de un *corpus* de conocimientos aceptados como científicos, Kant intenta ver qué caminos ha seguido la investigación para alcanzar ese estatus de ciencia, y también qué rasgos específicos tiene esa forma de conocimiento, a fin de exigírselo al saber que pretenda presentarse como científico. Si se determinan estas circunstancias, se sabrá qué es ciencia; se podrá señalar un método y se podrá recrear un contexto de creación para que la ciencia pueda avanzar con seguridad y certeza.

En este sentido está claro que primero existió una actividad investigadora capaz de conseguir unos conocimientos científicos sobre unos objetos naturales y posteriormente se hace una reflexión metacientífica sobre ese conocimiento.

En el ámbito cultural hay una primera fase de creación del objeto, que la ciencia natural encuentra ya hecho. La literatura, la teoría de la literatura y la epistemología literaria, serían los tres escalones de este camino: creación artística, conocimiento científico sobre la creación y crítica metacientífica sobre la ciencia de la literatura.

Mannheim advertirá que ese planteamiento, a pesar de su aparente armonía, no es completo, y no es sucesivo, pues no basta proyectar las teorías epistemológicas sobre los objetos para conseguir conocimientos científicos; es necesario tener en cuenta otros factores, por ejemplo, el hecho de que las formas históricas y sociales de la ciencia condicionan las teorías epistemológicas; éstas raramente se plantean en abstracto, más bien se plantean a partir de la situación en la que una determinada sociedad investiga. Efectivamente hay una indudable interacción entre la ciencia y la teoría de la ciencia, e incluso, cuando el objeto de estudio es cultural, hay una relación entre éste, la ciencia y la teoría de la ciencia. Si nos ceñimos a nuestro campo, lo puede aclarar un ejemplo: basta repasar la novela en sus manifestaciones históricas, la teoría de la novela y la epistemología literaria para ejemplificar esta idea. Además de las circunstancias sociales en que está el sujeto del conocimiento, el mismo conocimiento genera una interacción entre su objeto y las reflexiones que suscitan todos los pasos que se dan: creación, investigación, crítica. La "novela

moderna" que inicia Cervantes, nace en el Humanismo y con una teoría narratológica que se inscribe en las mismas coordenadas culturales, una teoría metanarratológica puede después determinar si la teoría narratológica ha sido válida.

El concepto de epistemología ha pasado por varios entendimientos. Generalmente se ha tomado como sinónimo de gnoseología o teoría del conocimiento. El término gnoseología se especificó en ocasiones para referirse a la posición escolástica en esta investigación, y ha adquirido por ello connotaciones que algunos investigadores tratan de evitar utilizando el término epistemología como único, que acaba imponiéndose para referirse en general a la teoría del conocimiento científico. Gnoseología ha sido utilizado con mayor frecuencia en italiano y en español, frente a "epistemology" en inglés; en francés alternan "gnoseologie" y "epistemologie"; en alemán se usan como sinónimos "Erkenntnistheorie" y "Erkenntniskritik". El sucesor inmediato de Kant, Fichte, da por primera vez el título de "teoría de la ciencia" (Wissenschaftslehre) a la investigación sobre las condiciones en que se produce el pensamiento científico, que en el idealismo alemán llega a constituirse en el tema central de la filosofía, y en el neokantismo da lugar a un abanico de epistemologías diversas.

Volveremos sobre el tema en el momento en que se plantee, al hacer la historia. Y ésta la veremos desde el marco de la teoría epistemológica general, en el que se inserta una epistemología de la ciencia literaria. La historia de la epistemología general va mostrando el camino a las posibilidades teóricas de las epistemologías sectoriales, y en todas ellas el estado de la creación y de la investigación permitirá realizar, en una interacción continuada, alguna de las posibilidades que ofrece la epistemología.

1.2. POSIBILIDADES DEL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA

Si admitimos, en principio y sin contar aún con las circunstancias en que se produce, que el conocimiento

es una relación entre un sujeto cognoscente y un objeto cognoscible, su análisis debe presentar, al menos en una teoría general, tres partes, atendiendo a los tres elementos básicos que intervienen (sujeto, objeto, relación de conocimiento), cada una de ellas con sus problemas específicos que es necesario plantear y matizar; las diversas teorías históricas les han prestado mayor o menor atención, de acuerdo con tendencias que explican que uno de los tres elementos ocupe un lugar destacado: a las teorías centradas en el sujeto (teorías autoriales), siguen estudios que atienden con preferencia a la obra en sí (teorías formalistas, positivistas), y otros que atienden a las relaciones y miran a la obra como elemento de un proceso destinado a un receptor (teorías lectoriales). Cada uno de estos enfoques ha tenido sus temas y sus límites en la historia de las poéticas.

Las teorías autoriales, que desarrollaremos más ampliamente entre las del siglo xx, analizan de qué forma el sujeto es capaz de adquirir conocimientos, contando con que es humano (psicología del conocimiento), tiene una dimensión social (sociología del conocimiento) y una dimensión histórica (historia del conocimiento). También hay que considerar de qué modo puede el hombre, con su naturaleza individual, social e histórica, alcanzar conocimientos (metodología) sobre los objetos que encuentra en el mundo (naturaleza) y sobre los que él mismo crea (cultura, y dentro de ésta, la literatura).

El conocimiento es un proceso de relación y de incorporación de un objeto a un sujeto. Hay que conocer cómo es posible y cómo se explica y se justifica el conocimiento científico de la obra literaria. Cómo es posible pasar del objeto particular (una tragedia, un poema épico) a los conceptos generales de una ciencia literaria. Hay que ver las posibilidades de distinguir conceptos diferentes: estables y variables, formales y materiales, sectoriales y generales, etc. y también las actividades para alcanzar diferentes clases de conocimiento: el intuitivo, el histórico, el científico, el filosófico, el técnico, etc.

No pueden considerarse igualmente penetrables a un conocimiento científico todos los objetos, pues los natura-

les se rigen por leyes de carácter necesario, mientras que los objetos culturales, creados por el hombre, son efecto de la libertad y excluyen cualquier tipo de necesidad en su ser y en sus relaciones. Los métodos adecuados para lograr el conocimiento científico deben tener en cuenta el estatus ontológico de los objetos que analizan. Comprender el ser de la obra literaria es decisivo para lograr conocimientos científicos sobre ella.

Este cuadro de la epistemología general no ha llegado a plantearse directamente respecto a la epistemología literaria. Hay críticos literarios que no reconocen diferencia entre la literatura y la ciencia de la literatura, y hablan de las dos indistintamente, a pesar de que parece claro que la primera es el efecto de un proceso de creación, mientras que la segunda es efecto de un discurso argumentativo sobre la literatura; los hay que consideran que las dos actividades son de carácter artístico; los hay que identifican, o al menos que no especifican, las diferentes formas de conocimiento sobre la literatura. Si la literatura y la ciencia literaria fuesen lo mismo, ambas serían efecto de procesos de creación artística. Pero no es así; la obra literaria tiene carácter artístico, la ciencia literaria es argumentativa y la epistemología literaria es crítica, pues se ocupa de ver si la argumentación y el discurso teórico es el que corresponde a un conocimiento científico. Son hechos diferentes: la literatura, la ciencia sobre la literatura, la crítica del conocimiento literario.

Si se reconoce que la literatura es el resultado de un proceso de creación y se admite la posibilidad de conseguir conocimientos sobre ella, es decir, si se diferencian literatura y ciencia de la literatura, es posible también una reflexión sobre la ciencia de la literatura, es decir, una epistemología literaria, como una parte de la epistemología cultural. Si es posible un conocimiento de los objetos creados por el hombre y es posible una reflexión sobre la forma de conseguir ese conocimiento, es decir, una epistemología de la cultura, ésta deberá determinar qué objetos son los culturales, qué métodos hay para su conocimiento, qué finalidad tiene ese conocimiento, qué valor puede tener para el hombre y para la sociedad. Y paralelamente, si tratamos de justificar una teoría de la literatura, es decir,

si tratamos de hacer una epistemología del conocimiento literario, tendremos que recorrer los mismos pasos: qué es la literatura, cómo se puede conocer, qué métodos hay que aplicar para lograr su conocimiento científico, qué origen tiene, qué finalidad. Lo que podemos adelantar lógicamente es que las posibilidades teóricas de una epistemología literaria son las mismas que las de cualquiera de las investigaciones sobre los objetos creados por el hombre: el arte, la religión, la historia, el derecho, la sociedad, etc. Todas estas investigaciones tienen una misma justificación, aunque su desarrollo histórico no sea el mismo.

Los problemas generales de la epistemología, sobre el sujeto y el objeto, sobre las relaciones de conocimiento, sobre la recepción, se especifican en el caso de la teoría literaria y de la epistemología literaria, en el autor, en la obra literaria y en el lector o público (según se dirijan a la lectura o a la representación escénica). Y se especifican también de acuerdo con el ser de la obra, el único producto humano que utiliza como forma de expresión un sistema de signos con significado, el lenguaje verbal.

Después de esta presentación general de lo que puede ser una crítica del conocimiento literario, volveremos a plantear algunos de sus problemas directamente en los capítulos que siguen, sobre todo en los que tratan del siglo XIX y XX, pues los plantean históricamente en sus investigaciones y en sus escuelas concretas.

1.3. LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA LITERATURA EN LA HISTORIA

La reflexión sobre la ciencia literaria, es decir, la epistemología literaria, podría realizarse directamente con un planteamiento teórico y sistemático de los problemas que le son propios, y también podría inducirse como ocurre con las ciencias que ya han tenido un desarrollo histórico, según afirma Lakatos, analizando las poéticas, en las que subyace necesariamente una forma de entender la investigación y unas explicaciones implícitas. Para la epistemología literaria, el objeto de estudio serían las poéticas, es decir, los tratados de teoría literaria que se han escrito

desde la *Poética* de Aristóteles hasta hoy, bajo el título que sea: poética, *poetria*, arte poética, etc. o como parte de las gramáticas y de las retóricas, y todos los estudios de teoría de la literatura modernos que han evitado el título "poética", pero siguen siéndolo.

Los conceptos y las teorías que se han manifestado en las poéticas están formulados a partir de unos presupuestos sobre su objeto, la literatura, y sobre sus caracteres específicos, y siguen unos criterios epistemológicos que, aunque no se hayan explicitado textualmente, han orientado la investigación. Sabemos qué ideas tiene Aristóteles sobre las posibilidades de un conocimiento de las obras literarias (tragedia griega principalmente) por los temas que ha tratado en su *Poética*; deducimos que su método es estructural porque analiza las obras como sistemas de relaciones en diversos niveles, que sigue esquemas mereológicos, en los que no se aclaran totalmente las integraciones sucesivas de las formas de los diferentes niveles, que tienen más valor que la suma de sus elementos. Podemos también reconstruir las ideas epistemológicas que aplicaron y siguieron los teóricos medievales que reflexionan sobre la literatura, en las *poetrias* y las *artes*, pues aunque no digan directamente qué van a hacer y qué es lo que buscan o qué método se proponen aplicar, se deducen de lo que han hecho sus ideas sobre el ser de la literatura, sobre las posibilidades de su conocimiento, y sobre su origen y finalidad.

La historia de la epistemología literaria puede construirse por la historia de las poéticas, al ponerlas en relación con las ideas de la epistemología general de cada época; se comprueba que las poéticas acusan el cambio de los modelos teóricos generales y el cambio en la teorización de las otras ciencias, incluso aunque éstos no se hayan llegado a formular explícitamente. El marco científico social en cada caso ofrece explicaciones más o menos precisas sobre la epistemología latente.

* * *

Hoy la formación de un investigador sobre la literatura (o sobre cualquier otro ámbito cultural) sigue dos fases bien diferenciadas, la primera suele cumplirse siempre,

mientras que la segunda puede quedar en buenas intenciones. Generalmente el investigador se forma en la Universidad en los cursos de licenciatura y más directamente en los de doctorado, donde se aplican unos métodos que no suelen discutirse y suelen presentarse como adecuados ya que están contrastados en investigaciones anteriores, de tal modo que llegan a parecer únicos e inamovibles, simplemente porque el investigador se acoge a la cómoda seguridad del dogmatismo del maestro; porque suelen ser los métodos del maestro, un paradigma que no se somete a crítica, y cuyos resultados se ven en aplicaciones y explicaciones sobre obras literarias. Tampoco suele plantearse problemáticamente el objeto de estudio, pues suelen analizarse obras destacadas de la historia, sobre cuya excelencia literaria no caben dudas, porque pertenecen a un canon tradicional con aval de siglos, o bien al canon de la época, que no es discutible, o al menos políticamente no es correcto discutirlo, o en último término, la obra pertenece al canon poético del maestro y tampoco resulta correcto, ni conveniente, discutirlo. Método y objeto están, pues, fijados para el investigador que se inicia en la teoría literaria y suele ocurrir lo que puede esperarse de esta situación, es decir, que las formas de investigación pasan de una generación a otra.

Hay una segunda etapa en la formación del investigador, en la que éste se pregunta qué está haciendo, sobre qué trabaja, y para qué. En la Universidad española este tiempo suele iniciarse con la preparación de oposiciones a una cátedra universitaria; entonces se repasan las actividades y los fines que hasta entonces estaban implícitos, a fin de darles una justificación teórica expresa. Es el final de la particular travesía del desierto de cada uno, el final del cómodo sueño dogmático que cada investigador debe resolver para tomar posiciones sobre su propia actividad científica. Hay muchos "escolásticos" (de esos que dice Pérez de Ayala que se llaman así porque siguen la cola de su maestro), que se reafirman en la cómoda posición que encontraron y mantienen sus modos de actuar durante toda la vida, bien porque no hacen una reflexión seria, bien porque se limitan a afianzarse en la que habían seguido,

con la que van reiterando estudios sobre temas consabidos, con la misma perspectiva seguida en la práctica universitaria y sin sentir la necesidad de justificar un método propio o asumido como propio.

La reflexión sobre posibilidades y límites de la propia investigación no implica necesariamente un cambio de paradigma, sino la consciencia de que se sigue uno adecuado, que no tiene que ser necesariamente original. El investigador puede aceptar los presupuestos, la visión y el método que está utilizando desde sus años de formación universitaria, o bien puede sentir la necesidad de buscar nuevos métodos, si se encuentra con preguntas que no encuentran respuesta en el anterior. Lo fundamental es la consciencia de lo que se hace, por qué y para qué del conocimiento científico.

Metidos en la mecánica de la actividad docente e investigadora, que suelen ir aparejadas, y con la urgencia de participar y contribuir en cursos de conferencias, con artículos de revista, en homenajes, en centenarios y cincuentenarios, y sobre todo en dar cuenta anualmente de lo que se hace ante la autoridad incompetente, los cursos académicos se deslizan con una facilidad y una rapidez asombrosa, y la investigación, falta del reposo y de la iniciativa propiciadora, persiste en los moldes en que se ha recibido, sin que el propio sentido de la pertinencia llegue a alarmarse. Un artículo sobre un dramaturgo sigue a un artículo sobre una obra, y un libro sobre un género sigue a otro sobre otro género, sin que se cuestionen los fines o se verifiquen las hipótesis. La vida universitaria, que a veces resulta estimulante, generalmente tiende a adormecer en sus caminos, y sólo cuando se impone un método nuevo se despierta, generalmente en forma agresiva para rechazarlo: la sustitución se hace cuando la vida administrativa impone relevos.

* * *

Un repaso a la historia nos ofrece las fechas y autores que han planteado y desarrollado ideas y propósitos de la epistemología general y concretamente de la literaria.

Como primeros esbozos del interés por la epistemología general puede citarse la obra de J. Locke, *An Essay concerning human understanding* (1690), donde se afronta directamente el problema del origen del ser y de la certeza del conocimiento humano; la obra de G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (póstuma, 1765) donde refuta la teoría de Locke; las obras de G. Berkeley, *A treatise concerning the principles of human knowledge* (1710) y de D. Hume, *A treatise of human nature* (1739-40) e *Inquiry concerning human understanding* (1748).

Kant pasa por ser el filósofo que dio estatus de autonomía a la epistemología general. En su obra, *Crítica de la razón pura* (1781), intenta buscar una fundamentación crítica para la ciencia de la naturaleza, tal como había sido formulada por Newton y cuyo valor científico era admitido de forma general. Kant investiga la validez lógica de ese tipo de ciencia: cómo ha sido posible el conocimiento y sobre qué supuestos se ha logrado.

Es un planteamiento que él mismo llama "transcendente" porque trata de justificar el conocimiento sin situarlo en las circunstancias concretas y en las condiciones históricas y sociales del sujeto y del objeto. El conocimiento es una relación entre el hombre (Sujeto) y el mundo (Objeto), y su expresión lingüística en obras científicas constituye el *corpus* de la ciencia.

La epistemología general, o crítica de la razón pura, ha de comprobar cómo se ha producido el conocimiento, qué límites tiene y cuáles pueden ser sus objetos. Una vez determinadas las condiciones de posibilidad del conocimiento científico, siempre a partir del *corpus* de la ciencia existente, el hombre podrá utilizar sus reflexiones para alcanzar nuevos conocimientos. Se trata, en resumen, de determinar por lo hecho, cómo se ha hecho, a fin de poder elegir los métodos de trabajo y mejorar la investigación.

La epistemología resulta ser una parte de la filosofía de la ciencia, con la ontología, la metodología, la axiología y la teleología. Cada una de estos aspectos responde a una de las preguntas radicales sobre el conocimiento: ¿cuál es el objeto de estudio? (ontología); ¿puede ser conocido ese objeto? (epistemología); ¿cómo puede conocerse? (meto-

dología), ¿qué valor tiene ese conocimiento y por qué se busca? (axiología) y finalmente ¿para qué? (teleología). Las preguntas, que se formulan por separado, mantienen una interrelación y a veces hace difícil en la práctica señalar límites y, desde luego, siempre se condicionan entre sí: una definición del objeto arrastra unas formas metodológicas, y éstas señalan los límites del conocimiento, el porqué y el para qué se superponen por lo general.

Si lo que nos interesa es reflexionar sobre la posibilidad de un conocimiento determinado, por ejemplo, la teoría literaria, la primera pregunta se formularía sobre su objeto: ¿qué es la literatura? A la que seguirían: ¿puede ser conocida la literatura de un modo científico?, ¿qué métodos son adecuados para lograr ese conocimiento?, ¿por qué el hombre está interesado en conocer la literatura?, ¿para qué se busca o para qué sirve el conocimiento de la literatura? Todas estas cuestiones constituyen un esquema general sobre el conocimiento de la literatura; todas ellas mantienen una estrecha vinculación, todas son previas al comienzo de una investigación científica (epistemología explícita), y todas están latentes, y, por tanto, se pueden inducir de las poéticas (epistemología implícita).

En principio, y para realizar una crítica de la razón literaria hay que admitir algunos presupuestos, como puede ser el de la existencia de la literatura, cuyos caracteres tratará de establecer una ontología literaria, a partir de una definición verbal o convencional, que permita contar con un objeto en el conjunto del mundo de la cultura; el de la capacidad humana para el conocimiento, y concretamente para el conocimiento literario; la existencia de unas formas de conocimiento diferenciado (intuitivo, filosófico, científico, histórico, técnico...) para ver los rasgos específicos del conocimiento científico. Una crítica de la razón literaria, o epistemología literaria, se encuadra, pues, en una epistemología general, y más concretamente en una epistemología de la cultura, en los límites que le señala su propio objeto, la literatura.

1.4. CONOCIMIENTOS LITERARIOS: HISTORIA, TEORÍA, CIENCIA, FILOSOFÍA

Una epistemología de la literatura es una reflexión sobre las condiciones en las que se ha conseguido o se puede conseguir un conocimiento científico de la literatura. Es preciso estudiar si la literatura es un modo de ser de la realidad, con unos caracteres propios, si forma parte de conjuntos o sistemas culturales (cultura, lenguaje, arte...); si son posibles otros modos de conocimiento sobre la literatura. Determinar el objeto de estudio y el método para estudiarlo son pasos previos y centrales de toda investigación, que pueden explicitarse o no, pero que han sido resueltos cuando se inicia la investigación, como ha ocurrido con las poéticas.

La literatura se inserta en un conjunto de creaciones humanas presentes en todas las culturas, como las instituciones familiares, políticas, artísticas, jurídicas, religiosas, éticas, etc; pertenece al ámbito más reducido de las creaciones artísticas, es decir, aquellas obras humanas que no tienen un fin práctico, sino estético y desinteresado. Precizando más, la literatura se especifica por ser entre las creaciones artísticas la única que utiliza como materia expresiva el lenguaje. Y con estos límites se podría adelantar una definición convencional: la literatura es el arte de imitar por medio de la palabra, por tanto, es una creación humana, participa del mundo del hombre; tiene carácter histórico y cultural; es un hecho semiótico que participa en procesos de comunicación; está presente en todas las culturas y evoluciona en la historia; tiene valor artístico; se expresa mediante el lenguaje verbal, hablado o escrito.

Cada uno de estos rasgos se potencia cuando se pone en parangón con hechos próximos, en oposiciones de las que resultan criterios específicos, aunque no lo sean en forma absoluta, así, frente a los hechos naturales, la literatura es cultural e histórica, frente a los hechos naturales que se rigen por la ley de la necesidad, la literatura se rige por la ley humana de la libertad y el genio; frente a la historia que refleja la realidad, la literatura es ficcional, aunque mimética; frente al discurso filosófico que busca la verdad,

el discurso literario aspira a la originalidad, a la belleza, a la verosimilitud; frente a otras artes que utilizan formas de expresión en materias diversas (piedra, sonido, color), la literatura utiliza un sistema de signos, el lenguaje. Queda así definido en sus rasgos específicos o de frecuencia, el objeto "literatura", frente a otros hechos u objetos naturales y culturales.

El acercamiento a la literatura es posible desde puntos de vista y actitudes variadas, que dan origen a diversos tipos de saberes y han formado un *corpus* de conocimientos, entre los que destacamos tres: 1) una actitud valorativa, axiológica, y, por tanto, con una dosis de subjetivismo, da lugar a la crítica literaria; los conceptos, unidades formales y relaciones, inducidos del análisis, adquieren categoría de modelos y sirven de canon para el juicio y acaso para la creación posterior; 2) una actitud de registro, de recogida de datos en el tiempo y en el espacio, origina la historia de la literatura; la objetividad puede ser un valor determinante y los métodos formales parecen los más adecuados, y 3) una actitud discursiva dará origen a la teoría de la literatura, llamada desde Aristóteles "poética"; los datos alternan con los juicios que proceden de la comprensión del texto: la teoría explica hechos y relaciones (como puede hacerlo la historia), pero además comprende el texto y formula conceptos generales y estables, con lo que puede alcanzar el grado de ciencia.

Al igual que se reconocen diferencias entre la crítica literaria y la historia literaria, las hay entre la filosofía, la teoría y la ciencia literaria, aunque las tres sean investigaciones argumentativas sobre la obra literaria. El término 'teoría' no es tan marcado como el de ciencia o filosofía, y se utiliza en los intentos de explicar fenómenos y relaciones literarias, especialmente cuando se buscan conceptos generales. La teoría puede tener un carácter científico o no, según se hayan seguido métodos científicos o no. Por 'filosofía de la literatura' se entiende la investigación que plantea de un modo radical y general los problemas de la literatura, sin admitir presupuestos previos a la investigación, ni siquiera el de la existencia de su propio objeto, la literatura, que habrá que demostrar, aunque para iniciar

la investigación se parta de un concepto convencional, o simplemente de una definición verbal. Analizaremos con detalle este enfoque al exponer las teorías de E. Cassirer en el paso del siglo XIX al XX.

La observación y descripción de los datos objetivos sobre la literatura es un paso previo para la ciencia, pero es evidente que los hechos no constituyen teoría, ni se explican en sí mismos, simplemente se constatan en su existencia y se describen en sus formas. Por otra parte, hay que admitir que la recogida de datos literarios, como ocurre en cualquier otra investigación con sus propios datos, parte necesariamente de un concepto previo de literatura. En este punto está el nudo gordiano de la investigación literaria, como veremos al inducir la teoría epistemológica de la *Poética*. Se inicia la crítica del conocimiento literario desde un conocimiento literario y se parte a la determinación de los datos desde un concepto previo de literatura. Aunque convencionalmente se parta desde cero en la investigación literaria, el investigador tiene un concepto de literatura y un conocimiento, al menos doxático, sobre la literatura. En realidad la epistemología reconoce primero un corpus de conocimientos sobre la literatura, a los que considera científicos y luego los justifica y sólo a partir de esta explicación dispondrá del método científico para construir una ciencia sobre la literatura. Hemos insistido anteriormente que éste fue el punto de partida kantiano en su epistemología general.

Se ha advertido con razón, que cuando se inicia la recogida de datos, se hace siempre desde una determinada teoría, desde un determinado paradigma (Popper), que puede permanecer implícito, como presupuesto de la acción investigadora, y que en cualquier caso orienta la selección de los hechos para convertirlos en datos. Es discutible que pueda considerarse 'ciencia' a la mera observación de los hechos que, ordenados cronológicamente, o con otro criterio formal o estructural, constituyen la materia de la historia de la literatura. Se ha hecho así en investigaciones presididas por un positivismo exacerbado, que limita la ciencia a los datos verificables, a la vez que se ha negado la científicidad de cualquier interpretación por el compo-

nente de subjetividad que puede incluir. Los hechos en sí mismos no son significativos, sólo adquieren sentido cuando se convierten en datos para la ciencia. Hay una excepción a esta norma general y es el caso de que el objeto de estudio, como ocurre con el literario, tenga como materia de expresión otro sistema de signos, en este caso, el lingüístico, cuyas unidades ya son en sí mismas signos. Pero tales signos pertenecen a otro sistema y son reelaborados para acceder a una nueva naturaleza artística como signos literarios. Si la literatura es el arte de imitar con la palabra, estamos ante un sistema de signos, el lingüístico, que sin perder su significado, adquiere un nuevo sentido, el artístico, el literario. Lo veremos más ampliamente en la ontología literaria al plantear este problema en la epistemología del siglo xx.

Una investigación sobre los fenómenos, que se emprenda con la intención de ampliar el saber acerca de cualquier sistema cultural, puede tener carácter científico, como paso previo necesario para una teoría, sin ser todavía una teoría, ya que ésta implicaría una explicación, no la mera relación ordenada de datos. Este punto se ha discutido mucho, como todos los que señalan o intentan señalar límites. Basta pensar que los hechos adquieren sentido desde una jerarquización que proviene de una teoría previa, y si no es así, pasan desapercibidos en el conjunto caótico de la realidad. Rigurosamente hablando, ninguna investigación se limita a recoger hechos sin convertirlos en datos para una teoría en la que adquieren sentido; se ha dicho que ninguna recogida de datos es inocente, sino orientada por una teoría previa. Por ello, los límites entre ciencia, teoría y filosofía de la literatura no son nítidos, y los tres términos suelen utilizarse en serie siempre con una cierta indeterminación fronteriza.

Hay acuerdo en que la filosofía se ocupa de todo: de Dios, de la Naturaleza, del hombre y de las obras del hombre, y lo hace sin atender a presupuestos, cuestionando todo sobre el ser y el significado; no obstante, a lo largo de la historia de la cultura, el término filosofía ha tenido muchas acepciones. En principio se le dio un sentido omnicomprendensivo, y una extensión universal, como al término

ciencia, de amor al conocimiento. Mientras la teoría intenta ofrecer explicaciones concretas, la filosofía pretende explicarlo todo: investiga el ser físico (el fenómeno, natural y cultural) y el deber ser, ético y metafísico. La filosofía no admite, sin contrastarlas, reglas ni límites sobre objetos y métodos; sus especulaciones no prueban su corrección empíricamente, sino mediante el metadiscurso que vuelve sobre el discurso para comprobar la lógica de los pasos dados.

La filosofía investiga también, en la lógica y en la metodología, sobre la posibilidad, condiciones y límites del conocimiento. Parece abrirse paso el consenso sobre el hecho de que cuando se intenta explicar fenómenos, la filosofía es teoría y cuando se aplica a métodos de deducción es ciencia. La dificultad se presenta cuando se pregunta si todo lo que hace la filosofía es ciencia, y si toda teoría es científica. Hay autores que consideran que los tres términos pueden considerarse casi como sinónimos, otros los diferencian por sus intenciones de generalidad o particularidad. En una epistemología de la literatura estos problemas no son centrales, sólo aludimos a ellos para indicar que están en la base de la epistemología general. Las poéticas se han interesado por unos temas que se han hecho canónicos y que, por su carácter general, parecen haber consagrado el título de teoría de la literatura, a la investigación y a las reflexiones realizadas sobre ellos.

En general, la palabra ciencia fue especificándose a medida que se hizo más rigurosa la exigencia de precisión, objetividad y control. La filosofía siguió considerándose científica en cuanto que sus especulaciones no deben entrar en conflicto con los resultados de la ciencia, apoyados en los hechos contrastados empíricamente; y en cuanto a sus especulaciones debe seguir argumentos lógicos que eviten contradicciones. Algunos filósofos, como Husserl, intentaron hacer científica la filosofía; otros, como Maritain o Voegelin, propusieron liberar a la ciencia de sus reglas estrictas y volver a hacerla filosofía.

Como puede deducirse de estas actitudes más o menos ambiguas, pero más o menos razonadas, es difícil adoptar una postura sin dudas respecto a los estudios sobre la lite-

ratura y sobre la teoría, la historia y la filosofía de la literatura. De todos modos, en la investigación literaria, la teoría va unida siempre a la práctica, de modo que una teoría que al ser aplicada a los textos muestra su error, queda falsada y debe ser modificada. La teoría pierde su objetivo si no se proyecta hacia el análisis textual. La verificación empírica sobre los textos puede aclarar los límites de la teoría literaria que se formule en las proximidades de la filosofía. El texto es el gran inquisidor.

Algunos investigadores creen que sería suficiente para hacer teoría de la literatura un estudio honesto de los textos, como podría ser también científica la investigación honesta sobre cualquier objeto, pero la ciencia tiene unas exigencias que la diferencian de cualquier otro tipo de investigación que idealmente deben ser también fidedigno y honesto, como puede ser la filosofía de la literatura, la pragmática, o la historia de la literatura. Hay unas exigencias metodológicas mínimas en la investigación que han de ser tenidas en cuenta para justificar la validez científica de los conocimientos. La honestidad científica se supone, porque no se puede partir de presupuestos falsos, no se puede investigar científicamente si se intenta forzar unos resultados establecidos previamente; no se considera científico el estudio que somete al texto a demostrar una ideología, etc. Todos estos casos y fines deben deducirse y verificarse en el texto, en otro caso son constructos que pueden ser hasta bellos, pero no son, por lo general, verdaderos o científicos.

* * *

Los métodos generalmente se promueven desde diferentes ámbitos de investigación y luego se propagan a otros; así, el estructuralismo surge fundamentalmente en la lingüística y pasa luego a investigaciones sociales, antropológicas, literarias, etc; el psicoanálisis aparece en la investigación médica y se extiende a la crítica literaria; el método estadístico, iniciado en la investigación sociológica, se aplica a la sociocrítica; el método semiológico, surgido de la filosofía analítica, se aplica en la investigación literaria.

principalmente al teatro y a la representación para estudiar los signos lingüísticos y los no lingüísticos del escenario.

De hecho, cualquier innovación metodológica que aparece en alguna de las ciencias humanas, puede probar fortuna en la investigación literaria y unas veces resulta pertinente, otras no. Lo que podemos decir es que las relaciones de la teoría de la literatura con otras investigaciones culturales es interactiva, y con frecuencia se introducen en la teoría literaria conceptos que no se formularon en su propio ámbito, y la teoría literaria ofrece conceptos y relaciones válidos en otros horizontes.

Vistas las posibilidades teóricas que la investigación sobre la literatura puede ofrecer, pasamos a revisar las que se han dado en la historia, y tenemos que acudir a lo que descubren las poéticas hasta que de modo explícito se realizaron investigaciones epistemológicas.

1.5. LA EPISTEMOLOGÍA IMPLÍCITA EN LAS POÉTICAS

Las primeras poéticas acotaron su objeto ateniéndose a lo que socialmente se entendía por literatura y siguieron los métodos que, por lo general, se utilizaban en otras investigaciones, es decir, parten de un objeto convencional o verbalmente determinado y no se plantean en forma directa cuál será el mejor método para lograr su fin; todos estos extremos se han podido inducir posteriormente mediante análisis de lo realizado en las poéticas. Las teorías ontológicas y metodológicas de la filosofía general sirvieron siempre de marco para la ciencia literaria y orientaron su atención hacia problemas, conceptos, relaciones y aspectos de las obras literarias.

Las poéticas no siguen un esquema preestablecido, pues nadie suele, ni acaso puede, proponer planes generales de investigación para ninguna de las ciencias, más allá de su propia actividad o la de un equipo. La historia de las poéticas y de los métodos que han seguido no responde, por tanto, a un proyecto, a un paradigma propuesto, sino que va desarrollándose según circunstancias sociales, culturales y personales; hoy podemos interpretar esas cir-

cunstancias para comprender las razones de la orientación seguida, frente a otras posibles, en el marco general de la historia de la investigación.

Esto significa que la teoría de la literatura no se ha realizado como una investigación sistemática atendiendo primero a los hechos más inmediatos, por ejemplo los formales, para pasar luego a las relaciones sintácticas entre las unidades y a sus valores semánticos, o no se ha hecho un plan de atender escalonadamente a las formas y luego a los significados, en escuelas sucesivas, sino que se ha estudiado la obra literaria siguiendo direcciones dominantes en cada época. Cada método parte de unos interrogantes que encuentran respuesta en alguno de los aspectos de la obra, y que no coinciden con los planteados por otros métodos. Si partimos de un presupuesto determinista que admite que la obra es un producto relacionado con el modo de ser de su autor, lo más probable es que florezcan los métodos biográficos; si en una época predomina un sentido teocéntrico de la cultura, el teórico de la literatura intentará poner en relación las obras con la inspiración divina, aplicará criterios de autoridad para comprender las conductas y procurará explicar por su fin didáctico los textos; tenderá probablemente a una interpretación simbolista, etc.

Dolezel (1990) considera la poética como una actividad teórica diferenciada de la crítica literaria, que es de tipo y sentido axiológico. En este punto no suele haber discrepancia entre los estudiosos; una actitud teórica, discursiva, genera la poética; una orientación axiológica, valorativa, da lugar a la crítica literaria.

También según Dolezel, la historia de la poética se mueve en referencia a dos disciplinas: la historia de las ideas y la historia de la ciencia. La poética puede definirse como la ciencia de la literatura, y como tal tiene un lugar en el conjunto de la historia de la ciencia, es decir, en el conjunto de la teoría del pensamiento científico y filosófico. Para seguir la historia del pensamiento literario es preciso identificar los paradigmas que se han sucedido en el tiempo y además no perder de vista el panorama de la continuidad histórica y la tradición investigadora general. Lo más probable es que los principios generales de la investigación de

la época sirvan de marco y estén implícitos en cada una de las poéticas.

Una tradición de investigación se constituye con un conjunto de temas generales, y con los conceptos, las relaciones y los procesos de un ámbito de estudio determinado, que se impone en el panorama del conjunto. Podemos admitir que una tradición de investigación es siempre el fundamento teórico de los estudios particulares. Por lo que se refiere a la poética se puede comprobar a lo largo de su historia cómo una teoría concreta se compromete con un determinado *corpus* de análisis y se orienta hacia unos problemas concretos, dejando preteridos otros que acaso tuvieron mayor relieve en etapas anteriores, y que quizá vuelvan a tenerlo en el futuro. Una actitud determinada respecto al ser de la obra literaria o respecto al pensar sobre la literatura, lleva en las poéticas a interesarse por algunos rasgos de la forma o del sentido, dejando otros que en otro tiempo se consideraron centrales. La aparición de las teorías psicoanalíticas propiciaron el estudio de determinados autores o géneros donde los complejos psicológicos aparecen con mayor claridad; la presencia del autor en su obra, consciente o inconsciente, conduce a la estilística a buscar en el discurso verbal los signos que reflejen o expresen su modo de ser o su modo de entender el mundo y la obra literaria. El interés por los contenidos de las obras está en relación generalmente con el enfoque sociológico o ético de la investigación literaria, en tanto que el interés por las formas es más relevante cuando se da preferencia, a la expresión lingüística, a los métodos positivistas.

Las ideas formuladas en la teoría general del conocimiento pasan a las investigaciones parciales, a la pragmática en la teoría, en la crítica y en la creación literaria. Las obras de literatura se asientan en visiones del mundo y se proponen fines que coinciden con la *episteme* general de la época (Foucault, 1968), con el horizonte de expectativas válido en el momento de la creación o de la interpretación, o con los presupuestos más amplios del saber humano de la época. La dimensión histórica de la obra literaria suele encajar en la dimensión histórica del conocimiento literario y del conocimiento en general, aunque a veces se

habla de obras adelantadas a su tiempo, o de recreaciones arqueológicas. Esto ocurre particularmente en la representación escénica.

A partir de las posibilidades generales de una etapa histórica, cada ciencia asume sus presupuestos y sigue sus principios. La existencia de la literatura como el conjunto de obras producidas por el hombre, con expresión verbal (lingüística, por tanto), con intencionalidad estética (artística, por tanto), y situadas en el momento de su creación en la continuidad de la historia humana (históricas por tanto), son las premisas generales de una teoría de la literatura. El marco más amplio para una teoría de la literatura es el reconocimiento de un objeto, la literatura, como hecho diferenciado, con rasgos específicos, que forma parte de los sistemas culturales, artísticos y lingüísticos de una época.

En este marco general es preciso situar la teoría de las poéticas cuando se intenta inducir su marco epistemológico y se podrá comprender qué cuestiones y relaciones constituyen la materia inmediata de la investigación literaria. La literatura configura su modo de ser dentro de unos límites y de unas relaciones con conjuntos y sistemas culturales envolventes. La aproximación a unos valores frente a otros va sucediéndose en el devenir de la historia, porque el canon se va modificando y el corpus de estudio se perfila, se amplía o se reduce. Cuando se busca la epistemología implícita en una poética es necesario dilucidar qué es lo que trata, qué temas destaca, cuáles deja al margen, las formas en que son tratados o marginados los temas, etc. y así puede deducirse cuál es el concepto latente de literatura.

Todas estas cuestiones constituyen, en general, en los estudios de poética, una especie de epistemología previa, que no suele ser explicitada, pero que es posible reconstruir a la vista de los temas que tratan y extensión que se les da, de la forma en que se desarrollan, etc. (Lakatos, 1974). Volveremos a plantearlo más adelante, en el lugar históricamente pertinente; ahora, como dato de la introducción, basta destacar que un estudio de la literatura, aunque limitado a una época, a un género, autores y obras, se hace

eco de una larga nómina de problemas, cuyo interés proviene del marco epistémico general de la época.

1.6. LITERATURA. TEORÍA DE LA LITERATURA. CRÍTICA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

La literatura, como objeto de estudio, presenta algunos rasgos que la investigación debe tener en cuenta: es un producto humano (cultura); es la objetivación de una actividad creativa (*poiesis*); está situado en la historia (evolucionaria); es un hecho individual y social (se relaciona con el hombre y con la sociedad); tiene intencionalidad artística (desinteresado) y utiliza como forma de expresión el lenguaje (arte verbal); es doblemente signifiante: a) en su materia de expresión, el lenguaje y b) en los signos literarios que le dan unidad en una nueva dimensión. Este es el objeto de estudio y estos son sus caracteres. De momento nos basta esta caracterización general más adelante precisaremos cómo lo entiende la teoría literaria en el siglo xx.

La actividad teórica que analiza el objeto literatura pretende un conocimiento sobre él; posteriormente la crítica del conocimiento pretende analizar si ese conocimiento adquirido es intuitivo, técnico, científico, filosófico o de otra naturaleza. Y aquí se produce una convergencia de dos niveles: de una parte, el objeto literatura y de otra parte el método que permite un conocimiento. La aplicación del método científico a la literatura se ha hecho históricamente en las poéticas, sin plantearse la necesidad de justificarlo. La justificación de tal conocimiento es la finalidad de la epistemología literaria.

La epistemología literaria es una actividad crítica cuyo objeto no es directamente la literatura sino la ciencia de la literatura, y cuyo fin es conocer las posibilidades del conocimiento científico sobre el objeto literatura; además de este componente crítico y especulativo, la epistemología tiene un componente axiológico en cuanto valora la investigación en sus fines y lo califica como ciencia, técnica, historia, filosofía, etc. Estos problemas los he tratado en

un extenso artículo titulado "La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria" (Villanueva, 1994) y, por eso, no voy a extenderme aquí en ellos; pasamos, pues, a enumerar los temas que suelen aparecer en las poéticas históricas. No los que deben ser, sino los que han sido.

1.7. LOS TEMAS DE LA POÉTICA

Para hacer una crítica de la razón literaria que han seguido las poéticas escritas en la historia, puede empezarse por ver los temas que tratan; podremos ver si coinciden los mismos temas en todas o en parte, o si los temas tratados son circunstanciales, sin nada que ver con los anteriores. Y si se repiten habrá que ver si responden a una razón sistemática interna o es simplemente la inercia la que lleva a las poéticas a seguir el mismo camino ya transitado por las anteriores. Los temas pueden responder a la inercia, al gusto, o a las exigencias propias del objeto estudiado. Ya hemos dicho que el interés hacia unos determinados temas depende de circunstancias culturales, sociales y personales, ahora vamos a tratar con más detenimiento las razones de ese interés.

Dolezel (1990) hace un repaso de la poéticas y llega a la conclusión de que todas, al estudiar la literatura, coinciden en algunos temas y todas aplican los mismos métodos generales que proceden de investigación científica. La tesis de Lakatos de que la epistemología de una ciencia puede inducirse de su práctica en la historia, parece quedar confirmada al analizar las poéticas que se han escrito. Podemos saber qué pretende una teoría literaria en cada momento histórico, cómo lleva a cabo sus investigaciones, qué temas considera más relevantes, por qué se buscan conocimientos sobre la literatura y para qué se hacen. Para saber todo esto no es necesario que el autor de la poética explicita las respuestas a tales cuestiones, pues las realiza en su obra y se inducen con certeza.

Los presupuestos, los temas y las actitudes fundamentales, que suelen repetirse en la mayor parte de las poéticas,

y han alcanzado mayor o menor relieve, sea cual sea el método seguido, pueden sintetizarse en la siguiente relación:

Las poéticas admiten como hecho previo a su investigación el de la *existencia de la literatura*, y la posibilidad de identificarla social, verbal o convencionalmente. Esto da respuesta al tema ontológico.

La literatura, presente en todas las culturas, es un objeto con algunos rasgos específicos que la diferencian en el conjunto de las creaciones humanas. El por qué y el para qué de la literatura encuentra explicaciones quizá en las tesis de Platón sobre la tendencia del hombre a la imitación (mimesis), a dejar testimonio de una visión del mundo (mimesis), de una actitud crítica, de las vivencias (expresión), y por el placer que le produce el conocimiento y el reconocimiento de la naturaleza y de sí mismo.

También podría explicarse el principio y el fin de la creación literaria por sus efectos catárticos (valor social: de purificación, de tranquilidad, de ensueño), por su carácter lúdico (aspectos individuales y sociales), como proceso de conocimiento del mundo interior y exterior del hombre (necesidad de conocer y de conocerse), etc. La literatura existiría como una forma de conocimiento racional e irracional (intuitivo, sentimental, pasional, etc.) sobre la naturaleza, y sobre el ser y la conducta humana. Frente al conocimiento discursivo, mental, se situaría el conocimiento literario que sin negar otros, añade aspectos no racionales.

El tema de la existencia de su propio objeto es algo que la ciencia da por supuesto, mientras que la filosofía debe plantearlo explícita y radicalmente. Las poéticas, dado su carácter científico, no filosófico, no tienen por qué abordarlo textualmente, pero, como es lógico, cuando inician un análisis sobre obras literarias, suponen que tales obras existen como hechos diferenciados de otros textos verbales, como puede ser la historia escrita, los códigos, los documentos notariales, etc.

En los capítulos de una poética suelen precisarse los rasgos de las obras que a priori se consideraron literarias para afirmar que efectivamente lo son. Hay una especie de petición de principio, que me parece inevitable: se toman

por literarias determinadas obras, apoyando la decisión en la definición del diccionario, o en una convención, o aceptando un principio de autoridad, como punto de partida necesario para iniciar la investigación, y luego se deduce que los rasgos específicos, los que constituyen la literariedad, son aquellos que tienen las obras del *corpus* elegido.

Estamos ante una perplejidad metodológica, cuya solución nos tranquilizaría mucho, pero no parece próxima, quizá sea imposible, para el conocimiento humano. Las obras literarias no se han hecho por encargo explícito de un teórico de la literatura que tuviera claro qué es la literatura y la literariedad y encargase unas tragedias para conocer qué es la libertad humana o de qué formas se manifiesta el destino o los sufrimientos de los hombres. Las cosas han ido de otro modo: se han escrito tragedias y sobre ellas ha reflexionado Aristóteles y lo ha hecho de una manera determinada, siguiendo un método. El presupuesto de la existencia de la literatura se presenta así en la historia de la poética.

Un segundo tema sería el de la *extensión y límites de la literatura*. Está en conexión con el anterior, pues según definamos el ser, las causas y la finalidad de la literatura, podrán considerarse literarias un número más o menos amplio de obras. Por ejemplo, si se cree que la ficcionalidad es uno de los rasgos específicos de la literatura, quedan fuera de su conjunto las obras de ensayo, los libros de historia, la crónica periodística, etc; si no se toma como rasgo específico la ficcionalidad, y es definitiva la belleza formal del texto, la originalidad, la manipulación y artificio de la expresión, etc., podrán considerarse obras literarias y ser estudiadas por la teoría y la historia literaria, el ensayo, el género histórico, la biografía, los tratados de botánica, y hasta algunas actas notariales. Los límites de la literatura y la subliteratura se han visto alterados en ocasiones; los de la literatura y la historia igualmente han oscilado en el tiempo...

Una vez que se considera literaria una obra determinada, se le presenta a la poética el problema de las *relaciones internas*. La idea de que la obra no es una acumulación de formas o de temas, sino una red de relaciones estructura-

(2)

(3)

das está presente desde los inicios de la poética, a partir de la teoría de la tragedia de Aristóteles. Es el tema de la unidad de la obra literaria, que se basa en la perfección de sus relaciones internas; es el tema que adquiere un relieve mayor cuando se exige al conocimiento científico generalidad y estabilidad. La estabilidad del objeto, de tipo cuántico o de tipo estructural, es la nota necesaria para que un objeto pueda ser considerado "objeto científico". Si se muestra que la tragedia, todas las tragedias, están estructuradas de la misma manera, es decir, si tienen rasgos comunes, ésta puede ser una nota general que garantice la científicidad del posible conocimiento sobre la tragedia.

La obra literaria es, para Aristóteles, un modelo estructural mereológico, según los postulados generales que su teoría general de la ciencia exige a los objetos científicos; es un modelo que se fundamenta en las esencias universales (genéricas) del arte; que está formado por varios niveles (fonético, sintáctico, semántico, artístico...), integrados sucesiva y progresivamente mediante relaciones no arbitrarias o casuales, sino estructuradas, sin que en ningún caso el conocimiento total del primer nivel implique necesariamente la explicación total del segundo. La estructura mereológica se caracteriza precisamente porque cada nivel añade algo al anterior, que no es simplemente el resultado de la suma de las unidades que lo forman. El nivel sintáctico está formado por los elementos del nivel fonético y morfológico, pero el conocimiento de todas las unidades fonéticas y morfológicas no explica el sentido o el valor de las unidades o relaciones sintácticas, y lo mismo pasa con las unidades sintácticas respecto a los valores semánticos, y de todos los hechos lingüísticos respecto a los valores literarios de la obra.

El modelo de relaciones internas que siguen las obras literarias, descubierto en la *Poética* de Aristóteles, y que persiste hasta el romanticismo en las poéticas que hemos llamado en su conjunto poéticas miméticas (Bobes, 1995, 1998), es el estructural mereológico; luego será sustituido por un modelo orgánico y funcional, que la teoría de la literatura ha tomado de la ciencia de la naturaleza. La poética morfológica amplía las posibilidades de la mereológica

y estudia las obras literarias como estructuras altamente organizadas en sus formas por relación a la funcionalidad que desempeñan. En el siglo xx la narratología (escuela morfológica alemana, formalismo ruso, neoformalismo) desarrollará ampliamente esta tesis para estudiar, a partir de las unidades o motivos, las combinaciones posibles en la construcción de un relato y descubrir el tipo de trama que crea: circular, paralela, lineal, con avances y saltos atrás, etc. Aunque suele destacarse como propio del Romanticismo el modelo morfológico, creo que lo decisivo no es la fuerte organización de las estructuras, que no añadiría más que intensidad al modelo lógico y mereológico indicado por Aristóteles, sino un nuevo criterio, el de 'función', que resultará básico en la nueva concepción de la obra literaria y de su unidad, precisamente en la perspectiva que la convierten en objeto de estudio científico. El sentido acumulativo que es suficiente en una poética descriptiva, se transforma en una arquitectura estructural en la poética aristotélica y en un valor funcional en la poética creativa a partir del Romanticismo.

Las unidades de cada uno de los niveles de la obra literaria no se limitan al ser, es decir, no tienen sólo una entidad física que se suma en un conjunto o adquiere unidad en él, como partes cuantitativas identificables en el discurso, sino que, en la obra de arte literario por su unidad de fin y porque es un sistema, según aclaró Dilthey, las unidades de cada nivel desempeñan una función en el conjunto único. Igual que en el lenguaje lo fonético se convierte en fonemático, si se añade la función, y puede así organizarse de forma sistemática no acumulativa, en el texto literario las unidades pasan a ser funcionales, si participan en el desarrollo y en las relaciones del sistema interno de la obra. En este sentido, el llamado formalismo ruso es en realidad una teoría funcionalista: las funciones, según Propp, se definen por su relieve en el desarrollo de la trama, es decir, por la función que desempeñan en la unidad del relato como sistema organizado y único.

La semiología literaria completará esta concepción morfológica y funcional: la obra es un sistema específico de significación y todas las unidades se integran en el con-

junto semiótico, no por su forma sino por su significado o por su sentido, procedente de su valor lingüístico y de su función en el conjunto estructurado de la obra literaria.

Podemos decir que el modelo estructural que sigue la obra literaria es considerado en la historia de la poética primero como un modelo lógico (formal), luego morfológico (funcional), finalmente semiológico (semántico y pragmático), y siempre mereológico, independientemente de las denominaciones primeras.

La mereología, que puede definirse como la teoría de las relaciones de las partes con el todo, es el punto de partida para una concepción formal, morfológica, semántica y pragmática de la literatura. Creo que la aspiración a la abstracción y a la generalización de las relaciones internas de la obra, así como el relieve que se da a determinadas partes en el conjunto único, justifica la idea de estructura. Se supone que la ciencia ha de conseguir propuestas de carácter general, y si la obra literaria individual responde a una estructura, forma parte de un conjunto de obras que se caracterizan por esa ley general que rige las obras estructuradas. El paso de lo uno a lo diverso quedaría explicado así; la estructura resulta ser un concepto fundamental, base para las poéticas científicas, que buscan conceptos generales. Y podemos decir que se reconoce este concepto epistemológico en todas las poéticas desde la aristotélica.

Mereología deriva de *méros* (=parte). En 1916 el filósofo polaco S. Leśniewski estudió el término mereología y lo refiere a K. Twardowski y a E. Husserl. Define la mereología como 'teoría de las partes y sus relaciones'. Destacamos que ningún conjunto mereológico es reducible a un número determinado de partes, pues depende del criterio que las identifique, y ni siquiera la suma de todas explicaría el conjunto, pues éste y cada uno de los niveles añaden valores nuevos, que en ningún caso están determinados por el número de unidades o por su forma material: el conocimiento exhaustivo de todos los personajes de una tragedia no ofrece un conocimiento total e inequívoco del conflicto que mantienen entre ellos; el conocimiento de todos los motivos de un relato no permite determinar su trama, pues las unidades se someten a una jerarquización

que puede ser establecida con criterios diferentes, y hasta del orden que tengan en el discurso depende su significado y, desde luego, su valor. El conjunto de las unidades narrativas o dramáticas (motivos de la historia, caracteres o personajes, tiempo, espacio) puede ser articulado de modos diversos, admite reiteraciones, omisiones, sincrétismo, etc. y puede ser leído e interpretado también de modos muy diferentes. Por ejemplo, el tiempo en el relato depende del personaje desde el que se mida, no hay un tiempo único, válido para todos los personajes, aunque, como es lógico, el tiempo más destacado suele ser el del protagonista, que articula todos los demás. El tema de las relaciones internas de la obra literaria se ha desarrollado en las poéticas teniendo en cuenta todas, parte, o sólo una, de estas consideraciones.

Desde sus comienzos, la poética se ha interesado de modo muy intenso por las relaciones de la literatura con el mundo exterior. El concepto de mimesis, tomado como principio generador de la obra de arte, es la principal formulación de esa correspondencia, según la cual, la obra literaria mantiene con el mundo exterior una relación de copia, de paso de la realidad a unos signos, verbales en la *poiesis* literaria, líneas, colores, perspectivas, en la *poiesis* pictórica, etc. De una forma u otra la creación literaria, utilizando la palabra, reproduce el mundo de la naturaleza o el mundo humano. La mimesis se consideró durante siglos el principio generador del arte, que se especifica en las diversas artes por medio de la materia que utiliza para su expresión.

Hay diversas formas de entender la mimesis: para Platón la *mimesis* es imitación, el hombre siente placer al reproducir lo que ve y esta inclinación da como resultado la obra artística; para Aristóteles el hombre crea a partir de lo que ve, de donde deriva la teoría de la *poiesis* como representación; las poéticas clasicistas del Renacimiento y del Barroco amplían el objeto de la mimesis literaria a la posible imitación de los textos anteriores. Estos conceptos serán básicos en las poéticas hasta finales del siglo XVIII, poéticas que recibirán, por esta razón, en su conjunto la denominación de 'poéticas miméticas', aunque mantengan entre ellas diferencias en otros aspectos.

En el siglo XVIII se advierte en las poéticas la alteración de este concepto: abandonan la idea de que la mimesis es el principio generador del arte literario y ven de otro modo las relaciones de la obra literaria con el mundo; el principio de creación sustituye al principio de mimesis; un nuevo paradigma presentará a la literatura como actividad no mimética, sino creativa. La nueva concepción, inspirada en la teoría de los mundos posibles de Leibniz, remite la obra literaria a mundos imaginarios, no al mundo de la realidad, y, por tanto, se entiende que la literatura es creadora de mundos nuevos y no copia del mundo empírico. Las relaciones de la obra literaria con el mundo dejarían de ser reproducción de la realidad; la literatura se instalará en los mundos de la imaginación. Las teorías miméticas son sustituidas por las teorías de la ficcionalidad, que trascienden las relaciones de la obra literaria con el mundo real y enfatizan sus relaciones con mundos posibles. La facultad humana que origina y explica el proceso literario ya no será, como en las poéticas miméticas, la capacidad de observación, sino la imaginación creadora. Las poéticas de la creatividad dejan sin sentido la explicación del origen de la literatura en la tendencia imitativa del ser humano, y la trasladan a otra facultad humana, la imaginación.

Destacamos a este propósito que cualquier cambio que se produzca en las ideas fundamentales de la poética, en los conceptos básicos de la teoría, hace que todo el edificio se reestructure y surja un nuevo paradigma. Al trasladar el origen de la obra literaria del mundo real a los mundos posibles, se pierde el canon valorativo y crítico: la verdad de los sentimientos, la perfección de las formas en relación a las naturales, la verosimilitud de los caracteres y de las conductas, etc. no pueden constituirse en canon en las poéticas creativas, puesto que lo literario no procede del mundo de la realidad y no puede ser verificado en ella. La poética actual se mueve más en la perplejidad que en la verificación.

Un problema general en las poéticas es el del *canon*, que se plantea en la oposición 'descriptivo/preceptivo'. Es el tema de la libertad de creación del poeta, frente a su sometimiento a unas normas, que es, en último término,

el problema de las relaciones del autor con su obra, y a su vez, suscita la cuestión del ser de la literatura, como arte o como técnica, y del poeta como artista o como artesano, como genio que nace, o como experto que se hace. Si el autor debe guiarse solamente por su imaginación, su creatividad, su libertad, no tiene sentido un aprendizaje o la propuesta de modelos o cánones inspirados en la naturaleza, o en obras anteriores.

La poética creativa valora más la originalidad que la belleza, más la creatividad que la fidelidad al modelo. Y sin canon exterior, sin modelo, el crítico impone su gusto, sin duda alguna subjetivo: da por bueno lo que le complace. De ahí la perplejidad del público.

El Romanticismo rechaza las normas y proclama que la imaginación, regida únicamente por la libertad, es la facultad clave que debe guiar la creación artística. Si la obra literaria es efecto de un proceso mimético, la norma y el canon están en la Naturaleza, y así lo reconocieron implícita o explícitamente, todas las poéticas miméticas, cuyas leyes son un intento de mejorar las técnicas para conseguir una copia de la Naturaleza lo más fiel posible, o la copia más próxima al texto que le sirve de canon; pero si la obra literaria es un acto de creación, el poeta deberá regirse sólo por su propia libertad, y deberá eludir todas las normas externas: la fidelidad debe ser sustituida por la expresión subjetiva. Como es lógico, este presupuesto puede conducir, y así lo ha hecho, a la negación del arte figurativo, en cuanto que es copia, y a la afirmación del subjetivismo, del idealismo, de la abstracción, según puede comprobarse en la creación literaria, en las poéticas creativas y en la epistemología, que actúan en dirección muy diferente de la que siguieron anteriormente.

En el siglo XIX, y para salvar un mínimo de objetividad del canon literario, el problema de la creatividad humana se enfocará enmarcado en la tensión dialéctica establecida entre el autor y las condiciones históricas o convenciones culturales que envuelven a la obra en el momento de crearla, o en el marco de la lectura; se sitúa la creación y la recepción e interpretación de la obra en la tensión suscitada entre el autor o el lector y el horizonte cultural en

que se encuentran. En este punto surge la posibilidad de considerar la obra literaria como elemento intersubjetivo de un proceso de comunicación, puesto que el sujeto emisor la codifica y el sujeto receptor la descodifica utilizando un código más o menos común, o al menos lo suficientemente compartido para que se produzca la comunicación en algún grado. La obra literaria es un puente entre dos subjetividades diferentes y frecuentemente alejadas en el tiempo y en el espacio. El alejamiento era superado por medio del método hermenéutico.

La fidelidad a la naturaleza como garantía de perfección artística, será sustituida por el consenso entre el autor y el receptor, si se pretende comprender la obra y no sólo explicarla en sus formas materiales. En el mundo de la pintura se ha tocado fondo cuando en los libretos de las exposiciones se titulan o se presentan los cuadros en sus escuetos soportes: óleo sobre lienzo, acrílico sobre tela, etc., más o menos como presentar una novela como tinta sobre papel.

La consecuencia directa e inmediata es la pérdida de la seguridad; no existe un canon, un código compartido entre poeta y lector, una vez que la naturaleza ha dejado de ser el modelo universal del arte. Un canon consensuado, implícitamente por otra parte, no tiene la seguridad del canon objetivo de la naturaleza. La fidelidad a un modelo externo se mide siempre mejor que la creatividad y la imaginación libres del autor, y, por supuesto, también del lector.

También tiene un carácter general en las poéticas históricas el tema de las relaciones de la obra literaria con el lenguaje. Es un problema siempre presente e inmediato, si bien irregularmente estudiado en las diferentes épocas. No suele centrarse en las unidades, formas y relaciones lingüísticas, según las estudian las gramáticas, sino en la literariedad del discurso poético, es decir, en los rasgos específicos del lenguaje literario frente al lenguaje general, e interesa sobre todo en aquellas concepciones de la literatura orientadas hacia la forma.

La diferencia entre lenguaje funcional y lenguaje literario fue advertida por los poetas románticos, por Wordsworth

y Coleridge, y en filosofía fue analizada por Frege. El formalismo centra este tema en la poética moderna, sobre todo en la famosa pregunta de Jakobson: ¿qué es lo que convierte una expresión lingüística en una expresión literaria? Hay que decir, de entrada, que la literariedad no puede quedar limitada a hechos lingüísticos: no son sólo metáforas, isotopías, procesos de intensificación, etc., los rasgos de la literariedad; como en las relaciones internas de las obras literarias, la visión mereológica advierte que no está el límite en lo material, y hay siempre un plus (*un no sé qué que quedan balbuciendo*) inasequible al análisis; la suma de todos los elementos materiales que puedan considerarse específicos del lenguaje literario no llega a descubrir la razón de la literariedad, como pensó la estilística, pues dos textos que tengan los mismos o parecidos rasgos lingüísticos en su discurso pueden resultar uno intensamente literario y el otro irrelevante: el análisis del lenguaje literario ha de ir más allá del análisis lingüístico, en la descripción y el conocimiento de los elementos verbales, y debe alcanzar la comprensión de la obra. Exactamente igual que ocurre con el análisis de los temas, de las unidades narrativas o de las conductas de los personajes.

La existencia de la literatura como objeto específico, su unidad y sus límites, las relaciones internas y externas de la obra literaria, el canon y la libertad, su expresión lingüística y el concepto de literariedad, son los temas planteados recurrentemente en las poéticas bajo formas que cambiaron en los siglos. Y junto a estos temas generales, pueden señalarse los enfoques que se interesan por relaciones concretas de la obra con el mundo (realismo e idealismo de la obra literaria), con el autor (teorías psicológicas, sociológicas, deterministas, formalistas, etc.), con el lector (explicación y comprensión de la obra, vivencias, mitocrítica, etc.), que están en relación con los temas generales, y han sido tratados parcialmente por críticos y teóricos de distintas escuelas, según las épocas y a causa de orientaciones procedentes de la teoría epistemológica general, o de ciencias próximas a la teoría literaria. La distinción de todos estos aspectos se advierte particularmente en la teorías literarias del siglo xx y volveremos sobre ellos en el capítulo correspondiente.

1.8. LAS FORMAS HISTÓRICAS DE LA EPISTEMOLOGÍA LITERARIA

La teoría de la literatura es una investigación siempre en evolución, desde que aparecen las primeras obras literarias. La estabilidad de sus principios, la persistencia de sus temas básicos, junto a su dinamismo en el planteamiento de los temas secundarios y colaterales, le dan tradición y la renuevan continuamente. La variabilidad de sus métodos y de sus temas la convierte en una teoría abierta a la experimentación y al examen de ideas y conceptos procedentes de otros ámbitos del saber, principalmente de la filosofía, de la lingüística y de las otras ciencias de la cultura, como el psicoanálisis y la sociología, y aún de la naturaleza (el concepto de función narrativa lo toma Propp de la ciencia natural).

Incluso podemos considerar en algunos casos las relaciones más amplias de la teoría literaria con las ciencias de la naturaleza: el determinismo crítico no es más que el traslado al análisis de la obra literaria de la Ley de Necesidad que rige los comportamientos de los objetos naturales. Schleicher en lingüística y Taine en crítica literaria mantuvieron la tesis paralela de que la lengua y la obra literaria son objetos naturales, producto directo de la naturaleza humana en una situación determinada de nacimiento, educación, relaciones familiares, sociales, etc. y, por tanto, el estudio del lenguaje y de la literatura no necesita más justificación que la que Kant había encontrado para la ciencia natural. Sigue habiendo filósofos e historiadores que niegan la oposición entre ciencias de la naturaleza, o cosmología, y ciencias humanas o culturales; sin embargo, todavía Kuhn en el Prefacio a *Estructura de las revoluciones científicas* afirma que su paso de la física a la historia de la ciencia recorrió varias etapas y una de ellas, muy importante en su evolución personal, fue el año que pasó en el Centro de Estudios Avanzados sobre las Ciencias de la Conducta (1958-9), una comunidad compuesta principalmente por científicos de la cultura donde (dice) "me asombré ante el número y alcance de los desacuerdos patentes entre los científicos sociales, sobre la naturaleza de

los problemas y métodos científicos aceptados", y "tanto la historia como mis conocimientos me hicieron dudar de que quienes practicaban las ciencias naturales poseyeran respuestas más firmes o permanentes para esas preguntas que sus colegas de las ciencias sociales". Claramente distingue Kuhn entre los científicos de la naturaleza y los científicos de la cultura, y los problemas diversos que se plantean a unos y otros; en este sentido podemos decir que la investigación siempre tiene problemas, pero no los mismos problemas; todos alcanzan respuestas, pero no todas son válidas para todos los ámbitos.

Quizá sea posible, o conveniente, la igualdad de los métodos para la investigación natural y cultural, pero me parece evidente que sus objetos de análisis son diferentes en su origen, puesto que pueden ser identificados como diferentes, y parece lógico que respondan de modo también diferente a los interrogantes que desde cualquier método se les formule y, mientras esto sea así, la división de las ciencias en naturales y culturales no me parece que sea un despropósito. Considerar que ambas son, o deben ser, una única forma de investigación, tendrá que ser justificada de alguna manera. En nuestras reflexiones sobre la poética aceptamos como presupuesto general la existencia de un objeto específico, unos temas propios y repetidos, la diferenciación de la investigación natural y cultural, y la pertenencia de la poética a las ciencias culturales.

* * *

Después de esta introducción, en la que hemos presentado un panorama muy general de los principales problemas tratados por las poéticas, de una crítica del conocimiento literario, nuestro propósito consiste en seguir los pasos de la epistemología en la historia para ver cómo se han abordado los temas generales y los que hemos anunciado como posibles, empezando por explicitar la epistemología implícita en la *Poética* como paso inicial para seguir, a partir de los planteamientos kantianos, las principales teorías y autores que han diseñado la epistemología cultural, a los que se ha ido acogiendo una po-

sible epistemología literaria. Y lo haremos a través de las principales escuelas de la teoría literaria del siglo xx. En ellas podremos señalar el concepto de literatura de que parten y el enfoque metodológico que siguen, así como la parte del objeto de estudio que les interesa: la obra en sí, autor/lector, relaciones con el mundo que la rodea, etc. y, a la vez, las actitudes que el investigador adopta: teórica, práctica, objetiva, subjetiva, etc.

* * *

CAPÍTULO II

LA TEORÍA EPISTEMOLÓGICA IMPLÍCITA EN LA "POÉTICA"

2.1. LOS COMENTARIOS DE LA *POÉTICA*

La *Poética*, tal como hoy la tenemos, desarrolla una teoría literaria referida principalmente a la tragedia y, en menor medida, a la épica. Estos dos géneros constituyen su objeto inmediato; probablemente el objeto sería más amplio en partes desaparecidas del texto, si estudiaba géneros "citados, pero no tratados" en el texto conservado, como parece ser la comedia, e incluso con géneros "no citados y no tratados".

Sin duda, la *Poética* está hecha con unos presupuestos sobre el objeto y sobre el método, es decir, con una teoría del conocimiento literario determinada, que la hace ser como es, tratar los temas que trata y hacerlo en la forma en que lo hace. Los presupuestos epistemológicos y los métodos no se explicitan en el texto que conservamos de la *Poética*, pero el análisis del texto permite inducirlos.

Fue G. F. Else (*Aristotle's Poetics: the Argument*, Leiden, 1957, más asequible en la edición de Harvard U. P., 1963) el primero que destacó el hecho de que en el texto de la *Poética* no hay indicios que aclaren qué tipo de estudio se lleva a cabo o qué relaciones puede tener con otros modos de conocimiento.

La *Poética* ha sido analizada, estudiada, comentada e interpretada con fervor en toda Europa a partir del Renacimiento italiano, y se han discutido los conceptos que utiliza, las relaciones que establece, los términos lingüísticos que usa y las teorías que formula, hasta en sus mínimos detalles. Se hicieron comentarios y sobre éstos se hicieron

otros en una secuencia interminable; muchas veces se dieron por originales ideas que eran interpretaciones de los comentaristas, y se llegó a establecer un cierto grado de confusión.

Los últimos años imponen un cambio en el estudio de la *Poética* (Tatarkiewicz, 1961), y predomina la tendencia a volver al texto para interpretar su propio discurso y distanciarse de la tradición de lecturas, que lo oscurecían, atribuyendo a Aristóteles actitudes y afirmaciones que él no había tenido ni había formulado. La *Poética* utiliza, y a veces define, muchos conceptos que luego se han estudiado y criticado, analizado y matizado, se han negado o se han dado por buenos, en las lecturas de los comentaristas, encadenados en eslabones que perdieron el punto de partida, como ocurrió, por ejemplo, con la teoría de las unidades dramáticas, o con la actitud preceptiva. Términos como *género*, *tragedia*, *comedia*, *mimesis*, *verosimilitud*, *mithos*, *anagnórisis*, *catarsis*, *pathos*, etc., suscitaron interpretaciones y sugirieron comentarios ingentes. La actitud descriptiva y valorativa que adopta Aristóteles ante el corpus de tragedias estudiadas fueron interpretadas como normativas, y dieron origen a malos entendidos sobre su posición científica: lo que él proponía como ejemplos, tomados de los hechos analizados en las tragedias, fueron transformados por algunos comentaristas en leyes, que nada tienen que ver con la intención del texto de la *Poética*, ni con su formulación.

Nuestro objetivo ahora no es el análisis de tales conceptos o de la trayectoria histórica de sus interpretaciones, intentamos ver qué principios epistemológicos presidieron la investigación llevada a cabo por la *Poética*. Tales principios, insistimos, no fueron explicitados en el texto conservado de la *Poética*, pero están latentes y justifican que se hayan tratado unos temas, que se hayan visto de un modo, y que se hayan alcanzado unas interpretaciones determinadas. Quizá en las partes perdidas, si es que se perdieron, quizá en una introducción, pudo haber algunas reflexiones y algunas críticas del conocimiento literario. Hoy no las tenemos.

La epistemología de la *Poética* se induce por lo que tra-

la y la forma de tratarlo, y no tanto por lo que deja fuera, que nos resulta impreciso ante un texto probablemente incompleto. Es indudable que el autor ha tenido que tomar partido por unos temas, los que estudia, y ha tenido que rechazar otros, que no incluye, con lo que deja definida su postura respecto a su pertinencia o exclusión de la literatura o de los temas de una teoría literaria. Así, aunque estudia el lenguaje literario, no hace un análisis gramatical de sus elementos; aunque introduce ejemplos individuales de algunas tragedias, busca enunciados generales, lo cual indica qué concepto tiene de la ciencia literaria; no incluye entre los géneros literarios a la lírica porque la remite a la música, etc.

Sin embargo, si tenemos presentes los temas constantes en la teoría de la literatura, no podemos afirmar con seguridad si Aristóteles los consideraba básicos en su conjunto o sólo en parte, o si había otros fundamentales para él, puesto que el texto que tenemos es probablemente sólo una parte del que escribió; lo que sí podemos decir es que Aristóteles considera géneros literarios a la tragedia y a la épica y establece paralelismos entre sus obras: ambos son construcciones miméticas, ambos tratan de personajes elevados, etc. de donde puede deducir los caracteres propios de cada género y los que son específicos de lo literario en general. La generalidad que consigue la *Poética* se refiere a la de un género o a la de los géneros tratados; no podemos saber qué límites señala a lo literario, ni la validez de los enunciados generales en todo su ámbito.

Podemos deducir las razones por las que Aristóteles construye su *Poética* sobre los conceptos que explicita respecto al modo de ser de los dos géneros tratados, la tragedia y el poema épico, y no sabemos si, habiendo tratado otros, vería rasgos comunes a todos. No podemos aventurar nada sobre los géneros no citados y no tratados, ni siquiera sobre los citados y no tratados, a no ser lo que podamos hacer por analogía.

Sin embargo, siguiendo la sugerencia de Lakatos (1974), se pueden reconstruir los principios epistemológicos de la *Poética*, como de cualquier otro tratado científico, analizando las relaciones internas de la obra y a partir de

la praxis seguida para formular las teorías y, por otra parte, analizando algunas relaciones externas, también se pueden encuadrar esos principios epistemológicos literarios en las ideas que sobre el conocimiento y sus modalidades aparecen en otras obras del filósofo. Esto es precisamente lo que se ha propuesto Dolezel en el capítulo primero, "Aristotele: poetica e critica" de su obra *Poetica occidentale. Tradizione e progresso* (1990), donde ha tratado de explicitar la epistemología subyacente en la *Poética* y ha señalado los postulados de que parte, el carácter universal y mereológico del método y cómo se inserta en el conjunto de la teoría aristotélica del conocimiento. Seguimos algunos de los criterios de Dolezel que conducen a la clarificación de la epistemología implícita en la *Poética*.

Según Aristóteles, hay cinco *modos* diferentes de conocimiento: arte, ciencia, juicio, sapiencia e intelecto. En esta serie, la poética se puede situar como arte, como ciencia y como juicio. El juicio es una guía racional de la acción; puesto que la poesía, aunque podría tomarse el mito como modelo de conducta humana en algunos casos, es una especie de creación más que de acción, la poética resulta ajena al ámbito del juicio, y se mueve preferentemente en la alternativa: ¿es arte o es ciencia?

Sistematizando y resumiendo las teorías aristotélicas, podemos decir que la poesía es un arte que produce obras poéticas y los poetas son los expertos en tal arte. Los estudiosos de la poesía no crean obras de arte, no imitan a la naturaleza, reflexionan sobre las creaciones de los poetas. Sófocles crea *Edipo rey*, Aristóteles discurre sobre *Edipo rey*. Las funciones del poeta y del teórico son muy diferentes. Sófocles hace arte, Aristóteles hace ciencia. La *Poética* es una obra que pretende ser una investigación científica sobre obras literarias, como, por ejemplo, sobre *Edipo rey*.

El conocimiento que el teórico de la literatura adquiere puede beneficiar al poeta para fundamentar racionalmente su propio arte. La poética como ciencia productiva es una teoría de la literatura, y puede ser una ayuda importante para el poeta, pues inicia una interacción entre el autor literario y el investigador literario. La tendencia humana a la imitación explica el origen de la literatura,

la complacencia humana en el conocimiento justifica la investigación científica, y la posibilidad de convertir en práctica la teoría puede interpretarse como finalidad de la investigación sobre la literatura; poeta y teórico tienen su propio ámbito y a la vez mantienen una interacción constante. Creación literaria y conocimiento sobre la literatura son actividades humanas que interactúan continuamente.

En otras obras, además de la *Poética*, (en la *Ética a Nicómaco* y en la *Metafísica*) habla Aristóteles de temas gnoseológicos; alude a la existencia de diversos tipos de conocimiento: el común (*doxa*), el técnico (*tejne*) y el científico (*sofia*), y señala como finalidad de la investigación científica el establecer las propiedades esenciales o generales del objeto; pero en la *Poética*, y precisamente porque es una investigación científica, no filosófica, Aristóteles procede como se hace habitualmente: admite la existencia de su objeto de estudio, determinado fenoménicamente, sin problematizar sobre su existencia; da por supuesta la posibilidad de su estudio y la posibilidad de alcanzar conocimientos científicos sobre él. Los conceptos ontológicos, gnoseológicos y metodológicos que sigue Aristóteles en la *Poética*, proceden, pues, de sus obras filosóficas y están implícitos en su texto.

Las ciencias están sujetas a normas lógicas y metodológicas que garantizan la posibilidad de alcanzar conocimientos científicos; cada una de ellas desarrolla y aplica los métodos adecuados a su objeto de investigación. Pueden señalarse como normas, o cánones, generales de las ciencias, fundamentalmente tres:

1. Las ciencias tienden a demostrar "las propiedades esenciales del objeto" (*Metafísica*). Mientras que las sensaciones se refieren necesariamente a objetos individuales, el conocimiento científico descubre lo universal. En la filosofía de Aristóteles, y según afirma su *Metafísica*, no hay una ciencia de los seres particulares, y respecto a lo contingente, no reconoce un tratamiento científico de lo accidental. El paso de lo particular a lo universal se hace con dos métodos complementarios: la inducción y el silogismo o deducción. La inducción es un método que intenta alcanzar

la prueba de lo universal a partir de sus manifestaciones en el caso particular; metodológicamente es un puente que une lo particular contingente con las esencias universales mediante el análisis sistemático y exhaustivo del caso particular, en conjuntos cada vez más amplios. Aunque lógicamente nunca se puede justificar el paso de lo particular a lo general, pragmáticamente el método científico admite como suficiente un *corpus significativo* para dar y justificar ese paso; siempre pueden presentarse excepciones y siempre el caso no computado puede contradecir, o simplemente no seguir, la pauta de los casos recogidos como suficientes. Más que un paso en el vacío, de lo particular a lo general, lo que hace la *Poética* es señalar en la obra particular notas que son generales y se reconocen porque se repiten: en las tragedias analizadas Aristóteles señala rasgos del género trágico. La investigación, con estos avisos y las precauciones consiguientes, se arriesga a pasar de lo particular y contingente a lo general y esencial.

2. La ciencia trata de organizar el conocimiento mediante "principios demostrativos". La demostración es un silogismo inferencialmente válido que procede de premisas inmediatas (axiomas primarios no demostrables). La ciencia apodíctica ha sido definida como un sistema axiomático deductivo que comprende un conjunto finito de demostraciones. Cada una de las ciencias tiene unos axiomas particulares, de los que parte y en los que se basa.

En los *Analíticas Posteriores* Aristóteles afirma que no hay conocimiento científico de los principios, pues éstos son axiomas no demostrables que se formulan intuitivamente y así se aceptan, por tanto no hay verdad en el conocimiento científico. Pero también afirma que la intuición es racional y empírica: los axiomas que consideramos intuitivos están fundados en la experiencia que procede de las dos potencias básicas del hombre (percepción sensorial/memoria). El hombre percibe la realidad y guarda en su memoria determinados hechos entre los que establece relaciones, formando así un conjunto de conocimientos generales, que se llaman intuitivos, pero que están basados en la experiencia acumulada por la memoria.

La objeción que puede proceder de ese punto de partida intuitivo y la imposibilidad de verificar como verdaderos los conocimientos que parten de la intuición, aún no ha sido superada; sin embargo, la ciencia no queda desvinculada de la experiencia porque su punto de partida sea intuitivo: el conocimiento se deduce a partir de los axiomas basados en la intuición, pero ésta ha derivado de la misma experiencia, y en este sentido admite una cierta verificación. Por intuición consideramos literarias tales obras y esa intuición procede del concepto previo que tenemos de lo literario, aunque no lo hayamos precisado en todos sus extremos; lo literario es algo que puede predicarse de cada uno de los rasgos que se encuentran en las obras literarias concretas e individuales. El camino para señalar el objeto de estudio de la poética y sus límites es una interacción continuada de intuición y conocimientos no científicos (opiniones) que permite señalar convencionalmente el objeto y luego analizarlo para determinar sus rasgos esenciales, de una forma que podemos considerar ya científica: lo doxático pasa a ser científico.

No cabe duda de que este punto de partida es poco satisfactorio científicamente, pero no hay otro. Partimos de una opinión como cimiento y pretendemos construir un edificio científico; la poética no reconoce otra base, no puede reconocerla porque no la tiene. Tomamos como tragedias unas obras, las consideramos obras literarias, movidos y apoyados en la intuición, porque así las considera la sociedad que las produce, y mediante su análisis inducimos los caracteres de lo literario. Lo que podemos decir, según esto, es que el conocimiento doxático se va convirtiendo, mediante el análisis, en conocimiento científico, si se confirman en las obras que se van analizando los caracteres distintivos que se perciben. Luego la tradición científica puede constituirse en fuente y definición para seguir.

3. Para Aristóteles, las ciencias alcanzan diferentes grados de "exactitud científica", según la naturaleza de sus objetos. Así, en la ciencia política la necesidad de expresar y aceptar la verdad de modo sumario y aproximativo, está determinada por la fluctuación, la inestabilidad, la variabi-

lidad de los fenómenos políticos. Y podemos deducir que en la ciencia literaria, la repetición de hechos, categorías y relaciones en las obras dramáticas o épicas, permite conocer sus partes, cuantitativas y cualitativas, sus formas, sus relaciones internas y externas y sus funciones en la unidad del conjunto; aunque la exactitud no presida cada uno de los puntos analizados, y aunque cada una de las obras presenta variantes, bien porque omite algunas de las partes, bien porque las desarrolla de modo diferente. Los fenómenos literarios son fluctuantes, como los políticos, y, sin embargo, Aristóteles nunca aludió en la *Poética* a este hecho, ni a la dificultad que de él se deriva para la ciencia literaria.

Aristóteles no formuló, pues, en su *Poética*, respecto a su objeto, la literatura, las dudas que se le ofrecieron en sus tratados de política sobre la inestabilidad y variabilidad de los hechos políticos, y sorprende que no lo haya hecho. Podemos pensar que tales dudas estaban recogidas en una de las partes perdidas de la obra, aunque nunca alude a ellas en el texto conservado. Dado el alto grado de 'fluctuación' que presentan las obras literarias, quizá no menor que el que manifiestan los hechos políticos y sociales, parece lógico esperar la justificación aristotélica de la ciencia sobre las obras literarias; desde sus teorías epistemológicas, cabría esperar serias dificultades para la *Poética*, porque efectivamente se presentan y se afrontan en la práctica del análisis, pero no en reflexiones teóricas previas.

La epistemología de la *Poética* parece haber prescindido de esta cuestión general previa a todo estudio sobre la literatura; los problemas epistemológicos sobre el objeto y su justificación como 'objeto para la ciencia' están implicados en forma pragmática, en los análisis de las obras, y principalmente en los referentes a la tragedia, más que en los que atañen a la épica. No sabemos si en las partes posiblemente perdidas de la obra, como el tratado de la comedia, podría haber otros datos epistemológicos explícitos o implícitos. En todo caso nos limitamos a lo que hay.

En la *Metafísica* mantiene Aristóteles —y es la primera frase de la obra— que "el hombre desea conocer por naturaleza".

Para satisfacer esa tendencia natural, el hombre analiza las cosas que reclaman su atención, y lo hace mediante un método que, partiendo de una definición, va clasificando los distintos aspectos del objeto. Además de identificar y describir para su conocimiento los objetos, el hombre quiere saber sus causas y su finalidad, y quiere conocer sus esencias, es decir, qué es lo que tienen de común: quiere conocer no una tragedia, sino la tragedia como género, cómo es, por qué ha surgido y para qué se ha escrito y representado.

Puesto que la ciencia ha de buscar lo universal en un objeto particular, la poética debe elevarse del análisis de las obras concretas a los rasgos generales; y, si quiere alcanzar la consideración de científica, la poética ha de ser universalística, es decir, debe ser una teoría de las categorías literarias generales. En la *Poética* efectivamente no encontramos un análisis de dramas en particular, o de su anécdota, sino afirmaciones generales apoyadas en referencias a las tragedias, que ejemplifican las categorías propuestas. Lo más cercano al análisis de una tragedia es la sinopsis de *Ifigenia entre los tauros*, que la justifica como modelo de cómo puede ser "la visión de conjunto de un drama".

La teoría expuesta en la *Poética* está expresada mediante frases que son afirmaciones y atribuciones de tipo universal. La conocida definición de la tragedia se entiende como la definición de su esencia y no como la descripción de una tragedia concreta; cualquiera de las tragedias puede presentar variantes que la particulariza respecto a la definición general. Lo mismo ocurre respecto a los conceptos que la *Poética* propone, por ejemplo, la definición de la anagnórisis o agnición, una de las partes cualitativas de la tragedia, es la que corresponde a un proceso universal del relato: un recurso de enlace entre motivos que consiste en pasar de la ignorancia al conocimiento, de la amistad a la enemistad, y sus variantes en una obra determinada, como puede ser el reconocimiento por medio de una señal, o por medio de una carta, son subcategorías sistemáticas del género, más que manifestaciones particulares de la anagnórisis en las obras que utilizan este recurso.

2.2. EL MODELO MEREOLÓGICO DE LA *POÉTICA*

La *Poética* intenta explicar la tragedia proponiendo un modelo en el que las categorías del drama se organizan de un modo sistemático y exhaustivo: las categorías menos abstractas derivan de categorías más abstractas, de nivel superior hasta llegar a las cadenas terminales del discurso que da forma anecdótica a las relaciones de amistad, de enfrentamiento, de alejamiento, etc., que constituyen la historia o mito. Este modelo estratificacional parece el adecuado para explicar el *corpus* concreto de las tragedias áticas. La aceptación de la pertinencia de un modelo determinado para un *corpus* concreto no demuestra que tal modelo sea válido en general y pueda ser aplicado a otro *corpus* dramático. Aristóteles propone un modelo que resulta adecuado para explicar como objeto científico el conjunto de tragedias que analiza y por tanto, es general, en este sentido; lo que no llega a aclararse en los límites de la *Poética* es si ese modelo tiene una universalidad referida al género dramático, a la tragedia y acaso a la comedia, no sólo en la forma en que se ha realizado en Grecia. Este es un problema que se planteará más tarde cuando en la historia de la literatura se escriben otro tipo de tragedias. El modelo puede considerarse general si explica un conjunto de obras, a pesar de que no sea adecuado para otros conjuntos. Por ejemplo, la jerarquización que hace Aristóteles respecto a las categorías de la tragedia ática, según la cual, el mito es prevalente frente a los caracteres y las otras partes cualitativas, no es adecuada para explicar la tragedia shakespeariana, en la que el personaje parece adquirir la funcionalidad más relevante. Según esto, el modelo general de la tragedia griega resulta no ser apto para explicar otro tipo de obras literarias a las que también consideramos tragedias, o por lo menos no lo es en todas sus partes, porque puede ocurrir que algunos aspectos generales sean comunes a todo el género, aunque la jerarquización de sus unidades sea diferente.

El modelo estratificacional de la teoría literaria, tal como se inicia en la *Poética*, parte del análisis de un nivel

del texto, el fonético, que se va integrando en otros niveles lingüísticos y literarios en forma progresiva. Y parece que es posible aplicar este análisis a cualquier *corpus* dramático siempre que tenga texto lingüístico y alcance naturaleza literaria; no sería posible su aplicación a la obra de Beckett, *Acto sin palabras*, a no ser que se analizase el texto de las acotaciones, ya que carece de diálogo dramático.

El marco más elevado en la teoría de la tragedia, el principio más general enunciado por la *Poética* podría ser éste: existen diferentes modos de artes miméticas, que se oponen por el medio con el que realizan la imitación, por el objeto que imitan, o por el modo de imitar; las diferencias dan lugar a distintos géneros. Aristóteles dedica a este tema los tres primeros capítulos de la *Poética*. A partir del cuarto capítulo el texto señala diferencias entre los géneros, y, dentro del dramático, a la tragedia, cuyo contrapunto, la comedia, sólo es aludido de pasada, porque se remite para más adelante. Luego se consideran con detalle los aspectos de la tragedia, sus partes y los principales conceptos sobre ella. De los 26 capítulos que tiene la obra, 19 están dedicados a situar, definir, clasificar y caracterizar la tragedia. El modelo de análisis propuesto se confirma como un modelo estratificacional, que va de lo más abstracto a lo más concreto y analiza la tragedia en sus partes y en sus relaciones.

En las tragedias estudiadas, distingue Aristóteles unidades o partes: seis cualitativas, que se presentan de modo discrecional en el texto: el *míthos*, los caracteres, el pensamiento (objeto imitado), la elocución y la melopeya, como medios de imitación, y además el espectáculo (modo de imitación específicamente dramático, que no aparece en otros géneros); señala también partes cuantitativas, que se identifican, no en forma discrecional como las anteriores, sino una tras otra, en la secuencia del discurso y de su representación: el prólogo, los episodios, la parte coral (con párodo y estásimos) y el éxodo. Sólo en algunas aparecen cantos desde la escena, (en los que no participa el coro), y los comos (cantos comunes al coro y a la escena). Esta descripción es válida para todas las tragedias griegas, si

bien en algunas puede quedar omitida una parte de las cuantitativas, sin que por ello quede invalidado el modelo explicativo.

Finalmente la *Poética* analiza los conceptos y los motivos más destacados en el *mythos*: la peripecia, o cambio de fortuna, cuyas variantes codifica; el *pathos*, o sufrimiento trágico; la *agnición* o anagnórisis, que es el proceso de reconocimiento, con sus variantes, que constituyen los niveles más bajos de abstracción, pues se concretan inmediatamente en los motivos de las anécdotas de diferentes tragedias, y pueden manifestarse de modos diversos en cada una de ellas.

El modelo que Aristóteles aplicó para alcanzar conocimientos generales sobre la tragedia es, pues, un modelo estratificacional (reconoce niveles de análisis), estructural (las relaciones internas se organizan hacia la unidad de la obra) y mereológico (pueden reconocerse los niveles y las partes del conjunto, aunque nunca pueden explicarlo totalmente). Este modelo se ha inducido de la *Poética*, por su praxis de análisis de la tragedia como obra literaria.

La investigación aristotélica llega a un conocimiento científico de la tragedia, y a partir de esta afirmación, se puede plantear la cuestión fundamental en la historia de la epistemología literaria, que ya hemos apuntado: el método seguido en la *Poética* para alcanzar conocimientos científicos sobre la obra literaria ¿es válido para toda la literatura, se limita a las tragedias, y dentro de éstas sólo a las griegas, de donde lo indujo Aristóteles, y que eran las que conocía? La pregunta puede plantearse desde una visión no sólo metodológica, sino también ontológica: una vez que se conoce el modelo que conduce a un conocimiento científico del género trágico, ¿las tragedias que se escriban posteriormente, pertenecerán al género diseñado por el modelo, si se ajustan a él, serán otro género diferente, o serán variantes dentro del género único? Si se quieren hacer obras del género explicado por el modelo, éste adquirirá un carácter normativo; si no es así, el modelo de análisis puede admitir otros grados de abstracción

o de concreción con los que sea posible conocer otros tipos de tragedia, si los hay. De hecho al modelo aristotélico le dieron algunos comentaristas y algunos autores de poéticas un valor normativo, al menos en alguno de sus conceptos (las unidades dramáticas principalmente; el número de actos; la jerarquización de las partes cualitativas, etc.), y es lógico, porque una vez que se conoce la construcción de una tragedia y se valora como buena, queda implícito su valor canónico; se pasa de modo casi inmediato del ser bueno, al deber ser. Los rasgos descubiertos como específicos de lo dramático en la tragedia griega se erigieron en modelo y en norma, aunque no fue ésta la intención del autor de la *Poética*.

No obstante, creo que el modelo estratificacional, que es muy claro en sus partes, no lo es tanto en sus bases lógicas, pues su valor para explicar el conocimiento no va más allá de lo que permite su carácter mereológico: el conocer todos los niveles supone conocer su materialidad, pero no implica el conocimiento de la tragedia como obra literaria artística, sino como construcción formal: pueden identificarse todas las partes cualitativas y cuantitativas, todos los conceptos presentes, pero no puede explicarse por qué una obra con esos elementos resulta artística, y otra con los mismos elementos no es buena; queda fuera de esos análisis la esencia de la tragedia: por qué unas obras alcanzan calidad artística y otras no tienen otro mérito que el de obras artesanas.

Algunos críticos han considerado que los análisis de la *Poética* están hechos para una obra genial, *Edipo rey*, y sin embargo, parece que la obra que más le gustaba a Aristóteles era *Ífigenia entre los taurinos*, que más bien parece un relato de intriga y suspense, según el juicio de algunos comentaristas y estudiosos de la *Poética*. En cualquier caso, sea cual sea el modelo inmediato, la teoría es aplicable al corpus completo de la tragedia griega, y en buena parte tiene valor para explicar otro tipo de tragedias posteriores a la griega.

El método estratificacional aplicado al estudio de la literatura sustituye el análisis lógico por el mereológico,

que reconoce su incapacidad para dar cuenta de ese *plus* de genialidad que crea la obra artística con los elementos técnicos que utiliza. El género dramático resulta ser un objeto de análisis que se presenta como un conjunto constituido por una serie de partes, cada una de las cuales, a su vez, está constituida por otras partes discretas y reconocibles por abstracción, que son las cualitativas, mientras que otras, las cuantitativas, se identifican materialmente en la secuencia lineal del discurso o de la representación de la obra. El conocimiento de las partes y de sus niveles no es el conocimiento de la obra en su unidad artística. Se ha logrado, pues, un conocimiento científico de la tragedia, pero sólo de algunos aspectos. La crítica de la razón literaria deduce que la *Poética* no es un modelo general de análisis teórico y crítico.

Si revisamos el modelo mereológico aristotélico, podemos afirmar que se apoya en dos postulados generales:

1. La Unidad: la obra constituye una unidad, que no es la suma de sus partes, pues es más que la suma de todos sus elementos. En la *Metafísica* explica el filósofo este postulado con un ejemplo lingüístico y otro biológico: la sílaba es más que sus letras, y la carne es más que sus elementos. Hay 'algo más'. Igualmente la tragedia es más que la suma de sus partes en conjunto y en cada uno de sus niveles. Ese 'algo más', ese plus, sería lo que la mereología actual llama 'propiedades emergentes', es decir, propiedades o aspectos del conjunto que no se encuentran en las partes, pero que emergen de ellas. Este postulado de no-sumabilidad explica que un conjunto de partes (la fábula, el personaje, el discurso lingüístico, etc.) constituya una tragedia, pero no como una suma aritmética. Las partes de una tragedia son inseparables y forman una unidad de sentido; las distinguimos mentalmente con una finalidad analítica, para su descripción estructural, pero siempre están en relación de simultaneidad entre sí.

2. La Perfección: la obra es un ente completo (perfecto, en el sentido etimológico), es una unidad cerrada; así se enuncia en la *Poética* al enumerar las partes de la

tragedia, en el cap. 6: "es de necesidad que las partes de toda tragedia sean seis [...] y éstas son: el argumento, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la composición musical [...]; los medios con los que imitan son dos partes, la manera de imitar, una, y los objetos de la imitación, tres, y fuera de éstas, ninguna más". La obra está perfecta cuando tiene las partes que tiene que tener, ni más ni menos.

Destacamos, por el relieve que adquieren los postulados de unidad y de perfección de la obra, que las partes cuantitativas se identifican en forma objetiva y material, y la obra se cierra de la misma manera que se inicia: con el canto del coro a la salida (éxodo), paralelo al canto del coro a la entrada (parodos). La *Poética* enumera las partes cualitativas siguiendo una cadena causal, según ha advertido Murphy: "lo más importante de esta enumeración es que se trata de una cadena causal: el argumento determina quién será el personaje; el personaje determina el pensamiento; el pensamiento determina su dicción o lenguaje; y el espectáculo y la melodía deben estar en consonancia con estos cuatro elementos" (Aristóteles, 2002: 211). Este postulado se respeta en todos los niveles mereológicos del modelo; las categorías de orden superior son sustituidas por el conjunto exhaustivo y necesario de sus constituyentes. La estructura postulada por Aristóteles para la obra dramática es completa en sus conjuntos de categorías. Por ello, la teoría literaria de la *Poética* adquiere un alto grado de coherencia lógica y deja poco espacio para las innovaciones estructurales.

El modelo lógico con que Aristóteles explica científicamente la tragedia, tal como lo hemos reconstruido en la *Poética*, implica tres procesos diferentes: inferencia, análisis mereológico y división (*diátesis*). La inferencia parte de la intuición, con el conocimiento previo que nos ofrece el lenguaje, y se apoya en la experiencia social y personal que procede de la lectura, de la observación del texto y del conocimiento de otras obras literarias. Por intuición no entendemos una captación mental de un objeto que se explica de repente, sino el conocimiento no discursivo inmediatamente, sino asentado en nuestra memoria, en

nuestra sensibilidad, en nuestro lenguaje, que nos permite identificar los seres que están fuera de nosotros: ante una tragedia sabemos que lo es porque la experiencia social y cultural así nos lo apunta, y antes de cualquier discurso, conocemos intuitivamente que aquello es una obra trágica.

El análisis mereológico tiene una gran importancia en la historia de la epistemología cultural —y también en la natural— porque es el antecedente del estructuralismo, ya que su presupuesto más amplio considera el conjunto de una obra como un sistema cerrado cuyas partes forman una estructura o conjunto completo y autónomo de relaciones. En la *Poética* se tienen en cuenta las propiedades emergentes de las jerarquías estructurales relacionadas por derivaciones e integraciones, las relaciones entre las partes y de éstas con el todo, es decir, la estructura poética. También resulta interesante, para entender el modelo de la *Poética*, la analogía que establece entre la poesía y un organismo viviente, según ha puesto de relieve Edel (1982). El proceso lógico de la división hace posible el conocimiento progresivo de las partes sin perder de vista el conjunto que forman. El paralelismo con el organismo viviente parece dejar abiertas las posibilidades para una consideración funcional de las unidades. A esta situación llegará actualmente Propp aplicando el concepto de función natural a las funciones de determinadas categorías narrativas.

Según Aristóteles, la ciencia consigue sus conocimientos al aplicar alternativamente los procesos complementarios de la inducción, que parte de los hechos concretos, y del silogismo o deducción. En el análisis de la tragedia, el silogismo queda relegado a un segundo plano respecto al predominante modelo mereológico, que identifica las partes y su integración en niveles sucesivos. La inducción está también relegada, en cierta forma, por el procedimiento de ejemplificación; precisamente Aristóteles (en los *Análíticos posteriores*) define el ejemplo como 'un tipo de inducción'.

La ejemplificación puede interpretarse como una inducción incompleta, porque se basa en un conjunto no exhaustivo de datos, que sirve de puente entre lo particular empírico, identificado en la obra, y lo general abstracto,

que pertenece al sistema o modelo. Es de gran importancia en la *Poética*: los ejemplos ofrecen la necesaria conexión entre las obras particulares y el modelo abstracto que las explica. Se ha comprobado que Aristóteles hace alusión a las tragedias concretas sólo para ejemplificar o aclarar los enunciados generales (Abrams, 1972). Por otra parte, los ejemplos se proponen siempre para ilustrar categorías de niveles inferiores. Las partes de la tragedia no se ejemplifican; se ofrecen motivos de peripecia (*Edipo rey*), de anagnórisis (*Isigenia entre los tauros*, *Edipo rey*); se ejemplifica el tercer constituyente del relato, el *pathos* (*Edipo rey*, *Antígona*), pero remitiendo al capítulo 14 donde se discute.

La poética universalística, que se orienta a identificar los rasgos esenciales, no puede prescindir de las obras particulares. Esto, según observa Dolezel, da lugar a una paradoja, y es que buscando la esencia de la poesía, no se puede compaginar lo que propiamente constituye un rasgo esencial de la poesía, la unidad con la variabilidad de sus manifestaciones. El problema gnoseológico del paso de lo particular empírico a lo general científico, que se da en las ciencias, se agudiza cuando el objeto de análisis es la obra literaria, cuyas manifestaciones, como obras de arte, son necesariamente particulares y no repetidas. Ya hemos indicado que Aristóteles había señalado esta dificultad para la ciencia política, dada la diversidad de situaciones, hechos y relaciones que se presentan, sin embargo no la indica en ningún momento para la ciencia literaria, cuyo objeto, las obras literarias, ofrecen una diversidad absoluta en sus anécdotas, en sus caracteres, en su pensamiento, y en sus formas, y además es una diversidad inherente al arte literario.

La epistemología que deducimos de la *Poética*, combinando la derivación del modelo estructural con la ejemplificación tomada de las obras, cumple, aunque sea con un grado de exactitud no muy riguroso, los requisitos exigidos por el conocimiento científico. Puede, pues, considerarse que la *Poética* hace ciencia de la literatura, o teoría de la literatura, por el método que aplica, los modelos de análisis que propone, y las conclusiones generales que alcanza, siempre con las observaciones que en cada caso hemos señalado.

El texto de la *Poética* no se limita, no obstante, a proposiciones descriptivas, con frecuencia incluye juicios críticos, cuya finalidad puede ser valorar la literatura y dar consejos prácticos al poeta; así lo creen algunos comentaristas (Taylor, 1919). En este sentido es también libro fundacional de la crítica literaria. El rasgo fundamental de la crítica literaria aristotélica es su vinculación con la teoría. La teoría de la tragedia se constituye como un metalenguaje de la crítica de la tragedia, y la *Poética* constituye un método crítico sistemático.

La *Poética* tiene dos tipos de normas: las estructurales y las funcionales. Las primeras son aquellas que son necesarias para que una tragedia quede bien hecha: afectan al orden y medida del conjunto y de sus partes, son la base de la belleza literaria formal y son garantía para reconocer la unidad de la obra. En el borde de la descripción frente a la normatividad, tenemos que decir que en cuanto se admite la posibilidad de reconocer tragedias bien estructuradas y mal estructuradas, queda indudablemente establecido un criterio valorativo, y una actitud preceptiva implícita. Las consideradas buenas, bellas, verdaderas y unas, se erigen en modelo, como es lógico,

Una tragedia bien construida es la expresión concreta de las posibilidades literarias y artísticas del género. La norma estructural primera de una tragedia es, según la *Poética*, la primacía del *mithos* respecto a las otras partes cualitativas. El mito, para Aristóteles, es el elemento básico y central de la tragedia. La primacía del mito es una consecuencia de la definición de tragedia como un proceso de imitación de una acción. A la acción se supeditan las demás partes.

La prevalencia del *mithos* jerarquiza las otras partes según la importancia de cada una respecto a la acción: el personaje, o carácter, como sujeto de la acción; el pensamiento ligado al personaje y a la acción, de donde se deduce una interpretación ética; la elocución y la melopea se integran con la última parte, la representación escénica, que expresa las primeras de una forma directa, en un proceso de figuración inmediata, no de lectura. De todos modos

hay que tener en cuenta que en el modelo mereológico todas las partes forman un conjunto único estructural. La norma preferencial transforma un conjunto no ordenado de constituyentes, manifestado simultáneamente en el discurso, en una escala ordenada jerárquicamente en la teoría, sin que se altere la disposición discreta en el texto. Las partes cualitativas de la tragedia no son un conjunto aleatorio sino un todo organizado por referencia al mito.

Si las normas estructurales preferenciales son la expresión de ideas estético-literarias en el modelo de Aristóteles y son la base para la crítica, las normas funcionales son el resultado de una concepción teleológica de las tragedias, según la cual la obra tiene una finalidad propia, y cumple un fin: lograr la catarsis en el espectador. Y si las tragedias se construyen teleológicamente, incluso las normas estructurales adquieren un sentido funcional, es decir, la obra está dispuesta de una cierta manera para conseguir su fin del mejor modo posible, y su análisis debe contar con esta premisa: el orden en que se colocan los motivos, la extensión relativa que adquieren en el conjunto, la alternancia de palabra y canto, la aparición de los personajes en el *proskhēnion*, la entrada y salida del coro en la *orchestra*, sus imprecaciones al público, si las realizan, etc., todo debe estar dispuesto para conseguir la finalidad de la tragedia, y no sólo para alcanzar una armonía formal que le confiera belleza. La tragedia que funciona bien, la que es verdadera, es la que está organizada para alcanzar su finalidad, la catarsis, efecto que se consigue mediante las normas estructurales, como si fuesen normas funcionales para ese fin concreto, de ahí su definición: "el mito debe componerse de modo que los que escuchan los sucesos se conmuevan y experimenten piedad", es decir, para que se produzca el efecto catártico.

La composición del *mythos*, o conjunto de motivos, adquiere una disposición, un orden y una extensión especial que favorece la catarsis, el efecto propio de la tragedia, que se busca en la representación de la obra, como forma final. Una norma estructural (referida, por tanto, a la *dispositio*, y con el fin de alcanzar belleza artística), se transforma en norma funcional, si tiene como intención el conseguir un efecto determinado que propicie la finalidad de la trage-

dia: la catarsis en el espectador, por ejemplo la disposición de *Edipo rey* como un proceso de conocimiento del pasado y no como una sucesión de motivos del mito, consigue de modo más inmediato la catarsis en un espectador que en todo momento sabe más que el personaje.

Generalmente la norma funcional se define en el nivel más bajo del modelo estratificacional de Aristóteles; así se clasifican las variantes alternativas de los constituyentes estructurales en una escala; por ejemplo, las variedades de agnición que se enumeran y se valoran en el capítulo, quince: la más ajena al arte es la agnición por medio de signos externos; la mejor y más integrada en el conjunto de la tragedia es la que se deriva de los hechos, pues su funcionalidad forma un todo con su disposición: los hechos hablan por sí mismos, además de ser elemento constructivo de la obra, y esto es preferible a la exposición textualizada en el discurso por medio de la palabra, es decir, con explicaciones verbales, que no serían necesarias, si los hechos fuesen suficientemente claros en su secuencia causal.

Las normas estructurales y funcionales son la base conceptual del sistema crítico de Aristóteles, y a la vez dibujan la tragedia ideal, que se erige como canon de las tragedias concretas. Aunque no se exprese directamente, el proponer un modelo implica una preceptiva, como ya hemos dicho, pues se deduce que la tragedia será tanto mejor cuanto más se aproxime al modelo considerado bueno y bello.

La *Poética* no ofrece, en ningún caso, una construcción *a priori*, un modelo establecido idealmente, sino que se fundamenta en un conocimiento profundo de las tragedias griegas existentes, tomadas como *corpus* de investigación científica. Los estudios posteriores, cuyo *corpus* ha podido cambiarse o ampliarse (tragedia isabelina, comedia española, tragedia barroca, etc.) podrán tomar el modelo y el método aplicado en la *Poética*, y efectivamente así se ha hecho en la historia, en la teoría y en la crítica dramáticas, y se ha podido comprobar que la tragedia ha aportado a lo largo de la historia numerosas innovaciones y variantes. Algunas no están previstas en el modelo aristotélico, pero encajan en el género dramático y como tales se estudian.

Podemos observar que el proceso explícito de formula-

ción de la teoría parte de una tácita operación axiológica intuitiva, basada en la lectura de las obras. Sobre el filtro de la lectura, se selecciona, a partir del conjunto de todas las tragedias, un *corpus* sobre el que se construye la teoría, y se propone un modelo general de análisis, pues no en todas se realiza el ideal de tragedia en todos sus aspectos. La crítica y la teoría literaria estratificacional y mereológica están basadas en las tragedias que ha preferido y ha seleccionado Aristóteles, guiado por su intuición y de acuerdo con su propio gusto. Así puede entenderse que la *Poética* defina la tragedia como la imitación de una acción, porque las obras preferidas de Aristóteles y aquellas con las que ejemplifica, están estructuradas como relatos que imitan la secuencia de una acción dividida en motivos cronológicamente sucesivos. Aristóteles afirma que la tragedia tiene una finalidad catártica, porque éste es el efecto que consiguen las tragedias que él considera representativas del género. Conviene no perder de vista que el *corpus* de estudio se constituye mediante una selección según el gusto del investigador, quien eleva a generales los rasgos y recursos que descubre en el conjunto que él mismo ha seleccionado y propuesto. Por otra parte no creo que se pueda actuar de otro modo. Ningún investigador va a elegir su *corpus* guiado por el gusto de otro, y ya hemos dicho que los axiomas primeros son intuitivos, aportados por el mismo investigador, no son objetivos. No hay modo de objetivar el gusto, pues aunque se atenga a una serie de rasgos, éstos se encontrarán en las obras que sean del gusto del investigador.

La crítica tiene un componente inevitable de subjetividad como conjunto de juicios de valor, pero puede basarse, como la de Aristóteles, en la teoría, y desde este punto de vista puede considerarse objetiva, si lo que dice puede verificarse en el texto, de donde se ha inducido la teoría. Los modelos propuestos pueden explicar efectivamente las obras; sin embargo, es necesario admitir que el inicio de la investigación parte de una actitud axiológica y de juicios de valor.

La poética parece perder su inocencia descriptiva y se resuelve en enunciados normativos en cuanto se describen y se toman como modelos las obras que consideran las me-

jores, lo que implícitamente equivale a decir que si un poeta quiere hacer obras buenas debe tomar como modelo las obras que a mí me han gustado más, mis preferidas. El modelo aparentemente objetivo, porque es fruto de una investigación científica, vendrá a ser el canon preferido del autor de la teoría y de la crítica. Habrá que hacer una epistemología razonada para comprobar si es posible superar, ampliar o negar la que está implícita en la *Poética* y que es la de Aristóteles; a los demás nos queda aceptarla o rechazarla, o bien proponer otra. Me parece de un idealismo desbordado querer justificar una objetividad que radicalmente no existe.

La *Poética* es una sucesión de enunciados descriptivos, normas preferenciales y juicios críticos, sin una separación nítida entre los tres tipos de discurso, que, sin embargo, son bien diferentes desde el punto de vista lógico. Y al hacer una crítica al conocimiento de la literatura que consigue la *Poética* no se puede eludir esta afirmación, como tampoco hemos eludido el reconocimiento de que el paso de lo particular a lo general no queda justificado o que el punto de partida es subjetivo, basado en la intuición e indirectamente en la experiencia.

La proposición aristotélica de una estructura ideal de tragedia prejuzga la visión de ella, pues considera desviadas las que no se ajustan al modelo. Es indudable que las obras de las que se induce ese modelo pueden responder a otro, que podría ser el preferido de otro crítico. Else ha criticado con severidad este aspecto de la *Poética*, a pesar de sentir gran admiración por su autor: "sucede que Aristóteles ha valorado bien una obra maestra, el *Edipo rey*, pero el otro drama que ha valorado, *Ifigenia entre los tauros*, no se puede considerar sino como un melodrama bien resuelto, y obras maestras, como *Las Troyanas* o *Las Bacantes*, para no hablar de *Edipo en Colono*, o de *Agamenón*, quedan fuera del radio de la fórmula aristotélica. Este no es el camino para llegar a una comprensión del teatro griego. La tragedia en sus días más gloriosos ha traído aspectos que la filosofía de Aristóteles no había ni siquiera soñado" (Else, 1957). Es evidente que es así y que el gusto del investigador subyace en todas sus argumentaciones, y en todas las reflexiones

posteriores, por muy objetivas que sean. El gusto es la parte convencional necesaria para la selección del *corpus* de estudio.

Pienso que la misma crítica que Else hace a Aristóteles se le puede hacer a él: ¿qué modelo ideal acoge *Las Bacantes*, *Las Troyanas* o *Agamenón* y deja fuera a *Ifigenia entre los tauros*? Indudablemente un modelo que le gusta a Else y que hoy es "políticamente" correcto porque lo suscribiría la mayor parte de los estudiosos de la tragedia griega. Sin embargo, tiene la misma objetividad que el de Aristóteles, es decir, inicialmente ambos son subjetivos. Es imposible superar la subjetividad del juicio mientras el crítico que lo emite sea un hombre. Y la posibilidad de que una máquina emita un juicio, de momento se basaría en elementos cuantificables, y no parece un buen camino.

No sé si es evitable este subjetivismo con otro punto de partida; podría admitirse que se pudiera alcanzar un consenso entre los investigadores, cosa muy difícil por razones obvias de tiempo y de espacio, dejando aparte las expectativas individuales; o bien admitir que las afirmaciones son necesariamente parciales a partir de un *corpus* preferente. Lo que parece indudable es que una teoría general de la tragedia exige una base empírica amplia que acoja, no sólo la griega, sino también la shakespeariana, la española, la actual, etc., y mientras esa teoría general no se realice, las poéticas parciales constituyen un paso: puede hacerse una teoría general de conjuntos parciales: la tragedia griega, la comedia española, el drama inglés, etc., y deberá hacerse con un *corpus* elegido por un investigador, o por el consenso de varios investigadores. ¿Se puede proceder de otro modo? Lo importante a efectos científicos es el reconocimiento de los límites en cada caso y no presentar como teoría general y absolutamente objetiva la que es parcial y necesariamente subjetiva. Cuesta admitir esta crítica, pero la literatura se manifiesta en obras que son creación libre del hombre, y su estudio es realizado por investigadores que también tienen su propia individualidad, sus gustos y un modo específico y personal de argumentar. La otra cara es que los lectores de la obra literaria y de los críticos y teorizadores sobre ella también tienen libertad y pueden

aceptar o rechazar todo o en parte, quedándose con lo que les parece mejor.

2.3. HACIA UNA POÉTICA DESCRIPTIVA GENERAL

La poética de una estructura ideal se transforma inevitablemente en una poética normativa, según hemos explicado. La pregunta pendiente es ahora: ¿es posible una poética que no se inicie con una axiología intuitiva? ¿es posible alcanzar la objetividad en el punto de partida y en la argumentación de una poética?

El mismo Aristóteles hace una prefiguración de una poética descriptiva en la discusión sobre las motivaciones históricas de los mitos trágicos, y sobre el problema de las relaciones entre los sucesos históricos y el mito inventado. A propósito de *Anteo*, tragedia perdida de Agatón, observa Aristóteles que los nombres de los héroes son inventados, así como los sucesos que representan y, sin embargo, esto no ocurre siempre, pues la mayor parte de las tragedias griegas están basadas en sucesos históricos.

Si las tragedias no basadas en datos históricos son tan buenas y producen tanto placer como las históricas, puede deducirse que el criterio 'ficcionalidad' es alternativo de 'historicidad', por tanto el *corpus* que constituye el objeto de estudio puede estar constituido por tragedias ficcionales y por tragedias históricas, y acaso por otras, si se admiten otros criterios.

Es posible que los criterios admitidos para la elección de las tragedias que constituirán el *corpus* para una poética descriptiva pueden ser más o menos objetivos y no dependen directamente de cada investigador. El consenso puede constituir así un punto de partida no tan directamente subjetivo, pues si no objetivo, sería intersubjetivo. Pero tal consenso es difícil de alcanzar entre los investigadores de una época e imposible en la historia. El efecto más destacado de ese intento es la existencia de un canon con una amplitud que puede ser general, así serían las obras clásicas, de época, o delimitado por cualquier otro criterio geográfico, histórico, etc.

El paso más significativo que Aristóteles da hacia una poética descriptiva se encuentra en el capítulo 18 cuando propone una incipiente tipología de la tragedia. Else la ha reconstruido sobre un criterio subyacente: cada uno de los tipos de tragedia está definido por el predominio de un elemento o de una tendencia estructural: el argumento complejo, desenlace feliz o desgraciado, predominio de los episodios sobre la acción principal... Si esta tesis de Else es correcta, podemos hacer una tipología basada en la idea de caracterizar a las tragedias por un 'rasgo dominante variable'. Desde esta perspectiva, la tragedia no se podría definir en general por el predominio de una parte cualitativa, el *mythos*, pues esto puede ocurrir en unas tragedias mientras que en otras sería posible que alguna de las otras partes, o bien otros constituyentes estructurales, puedan erigirse en dominantes, y podrían determinar una total reorganización de la estructura del género con una jerarquización variable: podría hablarse de tragedias estructuradas con el predominio de personajes, con predominio de los episodios, o simplemente de tragedia desestructurada. La poética descriptiva descubre el dinamismo de una estructura, que puede admitir tipos diferentes de obras: una tragedia de personajes desarrollaría leyes estructurales diferentes a las de una tragedia de acción, pues el elemento central, en torno al que se organizarían los demás, no sería el mito, sino los caracteres, y así con otras partes cualitativas.

Se ha observado que la tipología aristotélica de la tragedia está en contradicción con su definición de la tragedia. La definición presenta una estructura privilegiada, ideal y estática: la tragedia estructurada en torno al *mythos*, si se reconoce la posibilidad de cambios estructurales, e implícitamente la posibilidad de cambios históricos en la estructura, el modelo cambiaría según se organizase en torno a los caracteres, al tiempo, al espacio, o al orden en que se sitúan los motivos que constituyen el *mythos*. La definición en caso de cambio no sería válida.

La poética normativa que puede deducirse de ese canon ideal propuesto por la definición aristotélica, encuentra en la poética descriptiva posibles alternativas. La poética descriptiva estaría basada en lo que hay, o en lo que puede haber, no sólo en el gusto.

Hoy la poética asume el reto de formular sus principios epistemológicos; la crítica asume el de encontrar criterios generales válidos. El problema de sus relaciones está ya establecido en Aristóteles: la poética, en cuanto ciencia, debe ser descriptiva, pero como su objeto de estudio es un objeto artístico, no puede eludir un componente axiológico y una libertad de valores ejercida tanto por el autor como por el lector y el crítico. La *Poética* propone como solución la construcción de una poética de la estructura ideal, y se enfrenta a los problemas sucesivos que hemos ido señalando. Por su parte, la poética descriptiva de las obras afronta otro dilema nada fácil: dar el paso de lo particular a lo general.

Para entender la *Poética* se hace necesario tomar en consideración las circunstancias históricas en que se produjo. Podemos hacerlo en referencia a los dos conceptos básicos, mimesis y catarsis, que se han convertido en centrales en el sistema aristotélico, uno sobre el origen (por qué del arte), otro sobre la finalidad (para qué) y ambos imprescindibles para el sistema que, sin ellos, sería otro. En el siglo XVIII cuando se niega la mimesis como proceso generador del arte, se inicia necesariamente la evolución hacia una nueva poética, la creativa. La columna vertebral de la *Poética* son esos dos conceptos: el arte dramático es un proceso de mimesis de las acciones humanas, que da como resultado la tragedia, cuyo fin es suscitar catarsis en el público. Por su origen, por sus formas y por su finalidad, la tragedia ha de ser analizada en sus obras particulares a fin de inducir leyes generales que puedan aportar conocimientos sobre el género en su totalidad, o al menos en conjuntos parciales; no basta para la ciencia conseguir conocimiento de lo particular. La mimesis era precisamente una de las causas por las que Platón reprobaba el arte, pues si la obra literaria es copia de la realidad empírica, y ésta es copia de las ideas, el arte es copia de copia y resulta, por tanto, muy alejado de la verdad. Para Aristóteles la mimesis no es copia de copia, sino que

La tarea del poeta no consiste en decir las cosas sucedidas, sino aquellas que podrían suceder y las posibilidades que existen de acuerdo con la verosimilitud y la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de que uno habla en prosa y el otro en

verso (puesto que la obra de Heródoto, si estuviese en verso, no sería por ello menos historia).

Si el poeta incluye en su obra los rasgos de la generalidad, porque no imita los objetos concretos, sino ya generalizados, entonces cada obra tendría valor de modelo general y podría estudiarse científicamente de acuerdo con su naturaleza.

Los problemas epistemológicos de la *Poética* se concretan en algunas antinomias: el paso de lo individual a lo general; el paso de la subjetividad del gusto a la objetividad científica verificable; el paso de un *corpus* limitado a una serie abierta. El objeto de la *Poética* sería definir lo trágico, no las tragedias concretas; y definir lo literario para identificarlo en las obras concretas.

La epistemología implícita en la *Poética* se mantiene en las poéticas escritas hasta el siglo XVIII, cuando Kant la plantea en términos explícitos como análisis de las posibilidades del conocimiento científico en general, del que luego se irán especificando una epistemología de la ciencia natural y una epistemología de la ciencia cultural, y dentro de ésta una epistemología de la literatura, cuyo planteamiento directo aún no se ha llevado a cabo.

La persistencia de la *Poética* como modelo para los estudios de teoría literaria, implica la persistencia de sus principios epistemológicos, que no se discuten, porque ni siquiera se ven. A lo largo de los siglos medievales y, sobre todo en el Renacimiento y hasta el Romanticismo, las poéticas clasicistas son todas poéticas miméticas; no discuten los principios gnoseológicos con los que trabajan, los incorporan con su modo de actuar respecto a los temas admitidos como propios de la investigación; se analizarán, se perfilarán y se matizarán conceptos y relaciones de la obra de arte literaria, pero no se entrará a discutir las condiciones y posibilidades de su estudio científico. Los teóricos imitan a Aristóteles, con todo su bagaje.

Las teorías kantianas sobre el conocimiento y sus aplicaciones al conocimiento de los hechos artísticos, no surgen como una revolución inesperada en la teoría de la literatura. Las ideas estéticas siguen una evolución tanto en la argumentación teórica como en la práctica artística, que

anda paralela a la evolución de una epistemología cultural.

La aparición de la Estética como una parte autónoma de la Filosofía de la Ciencia y la Filosofía de la Historia, cerró la llamada "teoría del efecto estético" sobre el que se fundamentaba la Gran Teoría, y también implicó la desaparición de la concepción heterónoma del arte. La creación artística reclama en el movimiento romántico una autonomía plena y se desvincula de la ética, la estética, la filosofía moral y la política (Bozal, 1996). El planteamiento de la autonomía de las distintas disciplinas hace ver la necesidad de su justificación como investigaciones autónomas, y la aparición de una epistemología autónoma o gnoseología de cada ciencia particular,

El esquema aristotélico, que señalaba el principio creador del arte en la mimesis y su finalidad en la catarsis derivaba, como es lógico, de una concepción de la tragedia ática como representación, con una finalidad social y política que se beneficiaba de su valor artístico. En 1766, Lessing reclama un arte no sujeto a condicionamientos semánticos, ni a finalidades morales o políticas exteriores, y sus tesis encontraron eco inmediato en la filosofía. Los pasos sucesivos hasta el estado actual parecen inexorables y vamos a seguirlos.

La crisis del efecto trágico, es decir, la negación de una finalidad (catarsis) en la obra de arte, arrastra la crisis del origen mimético de la misma: no hay por qué copiar (mimesis) de una naturaleza que no sirve de ejemplo para la formación moral (catarsis) de los espectadores o de los lectores. La formulación kantiana del arte como una actividad sin finalidad, o una actividad desinteresada (*Crítica del juicio*, 1790) estaba cantada después de la crisis del concepto de mimesis. Las poéticas miméticas, su seguridad y su canon en la naturaleza, están a punto de caducar después de la crítica neoclásica y dejarán paso a las nociones de una epistemología formulada explícitamente, aunque no directa como una crítica de la razón literaria.

CAPÍTULO III

LA EPISTEMOLOGÍA EXPLÍCITA: KANT Y EL IDEALISMO ALEMÁN

3.1. INTRODUCCIÓN

Kant inicia la epistemología en la cultura filosófica europea. Su sistema, que se abre con una crítica de teorías anteriores, convierte la filosofía en una investigación sobre los principios de la ciencia y del conocimiento, es decir, en una epistemología. Aunque las obras de Kant constituyen un sistema propio, serán sus inmediatos seguidores, Fichte, Schelling y Hegel, quienes, partiendo de las teorías kantianas, para confirmarlas, matizarlas o negarlas, y desde luego ampliarlas, construyan una epistemología sistemática completa, que intenta justificar el carácter científico de las investigaciones sobre la naturaleza y sobre la cultura.

Kant y los filósofos idealistas, sus inmediatos seguidores, crean el "idealismo epistemológico alemán", una filosofía del espíritu, cuya expresión y modos de argumentar, por su armonía y perfección, constituyen una especie de poesía de los conceptos, con un alto grado de idealismo lógico (incluso ontológico en Hegel), ético y estético, y en su conjunto constituyen uno de los momentos más fascinantes y hermosos del pensamiento humano, si bien el discurso concreto de sus obras, muy específico y a veces con una nomenclatura un tanto esotérica, resulta difícil de entender, particularmente en algunos autores, cuya lectura exige una dedicación intensa.

El idealismo alemán mantiene y justifica los principios generales del conocimiento; tiene en cuenta los adelantos que había experimentado la investigación en su tiempo, y se sitúa en la secuencia del pensamiento occidental, en

una línea que va de Platón a Leibniz; es, en este sentido, y a pesar de las innovaciones que aporta, empezando por el tema, una filosofía conservadora que aspira a salvar los viejos valores de verdad, moralidad y religión, que el empirismo y sus derivaciones, el escepticismo, el utilitarismo y el materialismo, habían puesto en entredicho.

La novedad de los planteamientos de la epistemología idealista consiste, sobre todo, en explicitar y tratar teóricamente los problemas que la práctica de la investigación científica a lo largo de siglos había resuelto pragmáticamente, y en crear un estudio autónomo cuyo objeto directo es el conocimiento científico, sus causas, sus límites y sus fines, a fin de que el investigador sepa qué está haciendo, por qué y para qué lo hace y en qué mapa se mueve, de modo que la investigación pueda avanzar con consciencia y seguridad.

El cambio consiste principalmente en situar la relación de conocimiento entre un sujeto y un objeto, y en reconocer que el sujeto es el elemento de mayor relevancia, pues en tal relación es la parte activa: adquiere conciencia de sí mismo y determina libremente el objeto de su conocimiento. El conocimiento se entiende como un proceso, que inicia un sujeto cuando elige y determina el objeto que quiere conocer. Esto significa que la iniciativa se reconoce en el sujeto y la finalidad en el objeto, que el elemento dinámico es el sujeto, mientras que el objeto es el término pasivo.

En el estudio de la relación de conocimiento, la perspectiva que sigue la filosofía kantiana se denomina, en su propio léxico, "teoría trascendental" (que nada tiene que ver con lo trascendente), pues, tanto la epistemología, como la lógica y la estética, se consideran transcendentales cuando hacen un planteamiento radical de los problemas en sus elementos básicos, Sujeto y Objeto, prescindiendo de la historia, de las circunstancias concretas en que se produce la relación y de los temas que puedan tratar. La teoría de Kant y de los idealistas se refiere al sujeto y al objeto en general, es decir, a la posibilidad del conocimiento científico, sin contar con las variantes históricas y las circunstancias personales que pueden darse en el caso concreto.

Más tarde, la sociología y la pragmática estudiarán las circunstancias en que se da el conocimiento y ampliarán a lo largo del siglo xx las posibilidades de la investigación y concretamente de los análisis de la teoría literaria, pues la crítica del conocimiento literario advierte la necesidad de considerar su objeto, la obra literaria, en las relaciones específicas de su creación y de su lectura, vinculándola al autor, al lector y al entorno social. El objeto de la teoría literaria es la obra en sí, a la que se añadirán las relaciones humanas y sociales que genera. Es una advertencia que la epistemología hace al considerar las relaciones del conocimiento literario, como veremos, y que se ampara en la apertura que a la teoría transcendental del idealismo imprimirán las teorías epistemológicas posteriores.

Vamos a seguir la historia de la epistemología idealista en su planteamiento kantiano y en las líneas básicas de su desarrollo posterior, y lo haremos sólo para destacar aquellos aspectos que pueden fundamentar una crítica del conocimiento científico de la literatura, o pueden servirle de marco de referencia.

El idealismo filosófico despertó grandes entusiasmos en el movimiento romántico literario y, aunque duró poco, imprimió un giro radical en la creación artística y en las poéticas, pues desplazó a la mimesis como principio generador del arte literario y lo sustituyó por un principio creativo, apoyado en la libertad del poeta. Es el momento en que las poéticas miméticas dejan paso a las poéticas creativas que propician las vanguardias y el arte moderno. La Naturaleza, canon del artista y del crítico durante tantos siglos, es sustituida por la libertad creativa, que no reconoce modelo. Veintidós siglos de teoría de la literatura hacen crisis con la filosofía idealista, y esto justifica ampliamente que nos detengamos en ella.

3.2. KANT (1724-1804)

Se le considera el mayor filósofo alemán; es el filósofo de la cultura moderna. Construye un sistema filosófico coherente y amplio que se extiende a la moral, el derecho,

la ética, la estética, la analítica, la metafísica... y, aunque nunca planteó en forma directa los problemas que puede presentar el conocimiento de la literatura, sus ideas sobre el conocimiento científico en general pueden constituir el marco para una crítica de la razón literaria.

La epistemología kantiana es, como ya hemos dicho, una investigación transcendental, que se refiere a las condiciones de posibilidad del conocimiento científico sin tener en cuenta las circunstancias en que se produce. Nuestra exposición, que no pretende ser exhaustiva, destacará las ideas del pensamiento kantiano cuyas derivaciones pueden constituir un cauce de seguridad en cuanto sirven de fundamento para justificar el conocimiento científico de la literatura, pueden señalar los límites de su objeto, y pueden orientar sobre los métodos más adecuados para alcanzar saberes generales sobre la literariedad y sobre la obra literaria individual.

La vida de Kant transcurre en Königsberg, vinculada a la Universidad, donde se matricula en 1740, se doctora en 1745 y obtiene el nombramiento de profesor ordinario de Lógica y Metafísica en 1770, a los 45 años. En 1781 publica la *Crítica de la razón pura*, que afirma su fama y la extiende ampliamente en los ambientes universitarios e intelectuales (doce años más tarde, en 1793, había ya más de 200 escritos sobre su sistema filosófico), e incluso en los ambientes sociales (se dice que sus obras estaban hasta en el tocador de las señoras).

Las aportaciones más interesantes de Kant corresponden al periodo llamado crítico, cuando despierta, según él dice, de un sueño dogmático, y abandona la metafísica. La lectura de Hume le hace pensar que la investigación científica tiene que distinguir perfectamente lo empírico, base del conocimiento científico porque puede probarse, y lo dogmático, que se admite sin probarlo.

Kant advierte que hay muchas relaciones que se han considerado reales y verdaderas, y se han incorporado a la ciencia; sin embargo no pueden probarse científicamente, como, por ejemplo, el principio de causalidad; la experiencia puede confirmar la continuidad o contigüidad de dos fenómenos o de dos objetos en el tiempo o en el espacio,

pero no puede demostrar que entre ellos exista una relación de causa a efecto. El hombre tiende a considerar, a partir de su experiencia, que dos hechos que se presentan siempre seguidos están relacionados causalmente, es decir, que el primero es causa del segundo, y es posible que esa relación exista, pero no puede probarse. No existe certeza empírica de que la relación sea causal: la experiencia puede establecer la probabilidad de que dos fenómenos se presenten seguidos, porque habitualmente lo hacen, pero no puede proporcionar la certeza de una relación causal. El investigador debe diferenciar nítidamente lo que puede probar y lo que no es posible confirmar.

Estas argumentaciones, que Hume había iniciado, sobre el principio de causalidad, despiertan a Kant de su sueño dogmático y lo orientan hacia una especulación sobre los límites del conocimiento científico. La investigación científica no puede admitir sin crítica ningún principio, por más que pueda parecer claro y hasta evidente; todo principio debe ser contrastado empíricamente; en otro caso el punto de partida es dogmático, no científico. La diferencia sustancial entre ciencia y dogma es la verificación empírica. La epistemología sienta así los límites de la investigación científica: crítica y empirismo.

La *Crítica de la razón pura* (1781) muestra al Kant crítico, que trata de señalar los fundamentos y los límites del saber científico, el lado teórico de la razón, las condiciones del conocimiento y el proceso que conduce a él con seguridad y certeza. Posteriormente y, como el hombre, además de conocer, tiene otras posibilidades, como querer y actuar, Kant analiza también esas actividades y sus límites en la *Crítica de la razón práctica* (1788); y afrontará los problemas de la estética y de la teología crítica en la *Crítica del juicio* (1790). Destacamos entre sus obras los *Prolegómenos a toda Metafísica futura que pueda presentarse como ciencia* (1783), una especie de post-scriptum a la *Crítica de la razón pura*, muy esclarecedor, donde trata con sencillez los problemas que había planteado en su primera obra.

En el sistema kantiano del conocimiento transcendental, puede enmarcarse adecuadamente una crítica de la razón literaria, cuyo desarrollo deberá seguir las cautelas

iniciales, moverse en los límites señalados para no caer en el dogmatismo, y aplicar el método adecuado a su objeto de estudio, la obra literaria. De momento, las bases para un conocimiento científico de la literatura pueden ser las mismas que para el conocimiento en general. La crítica de las teorías anteriores y el empirismo o análisis directo de la obra literaria, rechazando todo dogmatismo previo, pueden ser las coordenadas generales para alcanzar un conocimiento científico de la obra literaria. El camino para la teoría de la literatura parece marcado desde los primeros momentos de la epistemología: actitud crítica del investigador y avance empírico de los estudios.

3.3. EPISTEMOLOGÍA KANTIANA

Kant se enfrenta a los principales temas que la filosofía de su tiempo tenía planteados y que pueden resumirse en algunas oposiciones fundamentales: racionalismo frente a empirismo; dogmatismo frente a escepticismo; admisión o rechazo de la metafísica.

Para decidirse por uno de los términos es importante usar la razón y proceder con crítica; no es suficiente la crítica histórica referida a los sistemas, a los autores o a las obras, es necesario plantear radicalmente los problemas y revisar en qué condiciones actúan las facultades humanas para lograr conocimientos científicos. Es preciso ver cómo puede construirse la ciencia, independiente de cómo se ha hecho antes, pues las formas anteriores pueden constituir un límite para el investigador y condicionar su actividad.

Kant no intenta tomar parte en la discusión histórica entre los que defienden la razón o la experiencia como fuentes del conocimiento, tratará de fundamentar la ciencia existente, es decir, lo que la sociedad consideraba conocimiento científico, para justificarla. Sigue a los filósofos ingleses para exigir que los conceptos se apoyen en la experiencia y particularmente sigue a Hume para afirmar que la pura experiencia no implica necesidad ni universalidad. A partir de esta disposición, intenta una síntesis de racionalismo y empirismo: como racionalista admitirá

la tesis de que la ciencia debe alcanzar proposiciones de valor universal y necesario; como empirista defenderá que la ciencia debe verificar sus asertos en la realidad.

Estos dos aspectos (universalidad de los juicios/verificación empírica) son básicos en la teoría del conocimiento kantiano y explican que haya tenido tan amplia proyección en la filosofía posterior, pues de él parten tanto las teorías idealistas como las empiristas. La *Crítica de la razón pura* y los *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, aunque fueron obras discutidas en sus principios (sobre todo en los conceptos básicos de los juicios *a priori* y en el yo transcendental), son las obras fundacionales del método científico, tal como se ha entendido en los siglos siguientes.

Un resumen muy escueto del sistema kantiano, como marco y orientación para una crítica de la razón literaria, puede partir de una consideración del conocimiento como un proceso que se establece entre un Sujeto y un Objeto. A los dos principios de la ciencia, de toda ciencia, la crítica y el empirismo, hay que añadir los dos aspectos necesarios de universalidad y de verificación.

La ciencia será un conocimiento de objetos por parte de un sujeto, con unas condiciones determinadas, porque la ciencia no es un conocimiento cualquiera de un objeto cualquiera, y en un aspecto cualquiera; los conocimientos científicos, que se alcanzan mediante la crítica y la experimentación, deben ser enunciados generales, que se verifican en todos los objetos del conjunto que se estudia.

El postulado de la generalidad lo encontramos ya en la *Poética* de Aristóteles respecto a la teoría de la literatura: el conocimiento científico no se da sobre lo particular, sólo es posible sobre lo general. Y admitiendo que la ciencia está constituida por conocimientos generales, el problema está en que los objetos de la experiencia son particulares; los sentidos sólo perciben los objetos particulares; los objetos generales no se ofrecen a la percepción del investigador, y si el único camino para la ciencia es el empirismo, parece que no hay acceso a lo general. Los objetos individuales y concretos que perciben los sentidos no son los que la ciencia intenta conocer; los objetos para la ciencia

son objetos generales, es decir, conceptos. Aquí está el problema básico de la epistemología, que se presenta siempre y que los distintos sistemas filosóficos resolverán de forma diferente.

En teoría de la literatura el problema fue claramente visto por los formalistas: el objeto de análisis es la obra literaria concreta, mientras que la finalidad del conocimiento científico es la literariedad, o caracteres generales que definen a lo literario.

Las impresiones que el sujeto tiene de los objetos particulares son también particulares, y aunque la memoria las conserve y pueda sumarlas o superponerlas, su conjunto nunca es un concepto general, pues no pasará de ser una suma de impresiones particulares; lo general no puede proceder en ningún caso de una percepción, ni de la suma de impresiones. La lectura de una obra nos ofrece una percepción particular y sumada a otras lecturas no puede subir al nivel de generalidad.

El conocimiento tiene que explicarse de otro modo. Es un proceso seguido por un sujeto para formar un concepto; se inicia con una idea a la que puede ir atribuyéndole sus impresiones; la idea se manifiesta en una palabra de significado general, capaz de recibir las sucesivas predicciones que proceden de la experiencia. El concepto verbal se hace centro de las referencias, y da unidad, en el pensamiento, a las variantes que la experiencia puede identificar en la realidad.

Si partimos de este esquema para explicar una ciencia de la literatura sobre un *corpus* concreto que pueda servir de ejemplo, encontramos los mismos problemas señalados en la epistemología implícita en la *Poética*: el estudio tiene por objeto la tragedia como género (concepto general), pero el investigador sólo percibe el *Edipo rey*, *Ifigenia entre los tauros*, o *Las Bacantes*. Aristóteles analiza estas obras particulares a partir de un concepto de tragedia que le ha permitido identificarlas como tales. En cada tragedia el crítico ve realizado el concepto general de tragedia, al que puede atribuir los rasgos que percibe en las obras. El teórico de la literatura identifica en las tragedias las partes cuantitativas y cualitativas, las peripecias, anagnórisis, *pathos*, mimesis,

etc. Lo que observa en una tragedia concreta puede predicarlo del concepto de tragedia, si también aparece en otras tragedias.

El concepto de tragedia no puede proceder de la imaginación, ésta no puede crearlo, ni puede producirlo a partir de una tragedia y su representación, pues no es una tragedia concreta. Tampoco puede identificarlo con la imagen, ni con el objeto real, es una idea que permite considerar tragedias a las obras particulares. Conocer un objeto es en realidad remitirlo al concepto al que pertenece, es reconocer en él el concepto que le corresponde. Platón decía que conocer es reconocer, recordar, y efectivamente el objeto singular es conocido cuando se puede definir mediante un concepto y se le pueden atribuir los rasgos procedentes de las impresiones de los objetos concretos. El concepto sirve de punto de partida para identificar las cosas singulares (esto es una tragedia, por ejemplo), permite alcanzar el significado de lo singular (una tragedia se define así), y sirve sintácticamente de sujeto de las referencias (la tragedia es palabra y canto, es mimesis, es peripecia...). Una tragedia no es el *pathos*, pero este rasgo puede predicarse de ella; no es la *anagnórisis*, pero puede incluirla; no es la *peripecia*, pero la tiene entre sus motivos, y así sucesivamente pueden predicarse todas las notas características del concepto general de tragedia al título que denota una obra particular.

Como concepto general con entidad propia, tragedia es el resultado de una actividad mental de selección de rasgos específicos sobre la diversidad que presentan las tragedias singulares. El lenguaje va fijando los términos para los conceptos, que se ofrecen al hablante como punto de partida para las predicaciones que descubre el objeto real, que parecen comunes a todos. El conocimiento científico iría así de lo general (concepto inicial) a lo particular (obra) para identificarla, y de nuevo a lo general como conocimiento ya científico.

El lenguaje ofrece el término "tragedia", concepto general que permite identificar *Edipo rey* como una tragedia, de la que se pueden predicar otros conceptos de menor extensión: *pathos*, *mimesis*, *milhos*, *caracteres*, *pensamiento*, *me-*

lopeya, etc., considerados rasgos específicos de la tragedia. El proceso de conocimiento sería así.

Un concepto se relaciona con otros más generales, es síntesis de otros, y forma parte de un entramado de relaciones cuya totalidad es el conocimiento científico. La tragedia, como concepto, está relacionada con otros más extensos, como teatro, literatura, género literario, actividad creadora (*poiesis*), actividad reproductora (*mimesis*), etc. La ciencia literaria tiene como objeto fijar y contrastar conceptos, alcanzar otros nuevos y descubrir sus relaciones, lo que permitirá definir las obras ya creadas y reconocer las que se vayan creando.

El sujeto investigador se enfrenta desde una perspectiva conceptual con los objetos singulares que le ofrece la experiencia, y trata de identificarlos y de incluirlos en el esquema de relaciones que es el saber científico. El camino de las investigaciones científicas queda así abierto, a partir de los conceptos generales y de los elementos *a priori* aportados por el sujeto, a partir de su experiencia sobre la realidad.

La teoría literaria, situada en la epistemología kantiana, y con el apoyo de la praxis de la *Poética*, reconoce que el sujeto investigador hace ciencia desde un punto de partida convencional, intuitivo, partiendo de conocimientos doxáticos anteriores procedentes de la experiencia y conservados en la memoria: el sujeto tiene un concepto de tragedia, que le ha transmitido la sociedad verbalmente y que él mismo ha logrado empíricamente. Este concepto le lleva a identificar como tragedia *Edipo rey* y otras obras semejantes; el análisis empírico de estos objetos "tragedias" le permite ir señalando sus rasgos concretos y elevarlos a generales si coinciden. Conocimientos doxáticos *a priori*, identificación del objeto y verificación final en conocimientos científicos.

Podemos aclarar ahora qué son los elementos *a priori*. Kant reconoce tres tipos, que provienen a) de los sentidos, b) del entendimiento, y c) de la razón.

a) El tiempo y el espacio son elementos *a priori*, "conceptos elementales de la sensibilidad": todas las percepcio-

nes humanas están enmarcadas en el espacio y en el tiempo; no puede percibirse nada que no esté situado en un espacio y un tiempo, y tampoco podemos representarnos percepciones fuera de esas coordenadas cronotópicas.

Para Kant, los conceptos *a priori* de tiempo y de espacio son formas necesarias para la experiencia sensible; el sujeto las proyecta sobre los objetos; no puede demostrar si están en las cosas, o si él las aporta, pero resulta imposible representar percepciones fuera del espacio y del tiempo, de modo que estos dos elementos constituyen el *a priori* inexcusable de las percepciones humanas.

La tesis de que el hombre no puede representarse ningún fenómeno fuera del espacio y del tiempo es una afirmación factual, que la teoría de la ciencia ha admitido sin objeciones.

b) Los conceptos *a priori* del entendimiento hacen posible la experiencia. Kant utiliza el término 'experiencia' para referirse no a la percepción sensible sin más, sino a aquellas percepciones en las que ha intervenido el entendimiento: la experiencia no es el mero registro de la realidad, como puede recogerla una cámara fotográfica, sino su percepción integrada en un esquema de conceptos, es decir, ya interpretada. El entendimiento ofrece conceptos *a priori* que integran los datos sensibles particulares en conceptos generales.

Llevando esta idea a la teoría literaria, podemos decir que mi sensación de *Medea* como tragedia no se convierte en experiencia mientras no integro mis impresiones sensibles bajo los conceptos generales de 'tragedia', 'literatura', 'mito', etc. Los conceptos de tragedia y literatura no son conceptos *a priori*, pues sólo por experiencia podemos conocer su significado, pero la afirmación o la negación, 'es' y 'no es', que permiten establecer relaciones atributivas entre los términos, son conceptos *a priori*, categorías del pensamiento, que proporcionan al entendimiento un esquema formal de relaciones para integrar juicios sobre la obra concreta: *Medea* es una tragedia, es una obra literaria, es una fábula, tiene unos caracteres, etc. Si mi experiencia de *Ifigenia entre los tauros* me permite considerarla tragedia es porque reconozco en ella el concepto 'tragedia' y puedo

establecer una relación atributiva: *Ifigenia* es una tragedia.

Las percepciones sensibles se convierten en experiencia cuando se enmarcan en las categorías del entendimiento. Aristóteles había establecido una lista de diez categorías; Kant señala doce, que dan forma lingüística a los juicios. Los enunciados se clasifican:

1. por la cantidad (universales, particulares, singulares)
2. por la cualidad (afirmativos, negativos, indefinidos)
3. por la relación (categóricos, hipotéticos, disyuntivos)
4. por la modalidad (problemáticos, asertóricos, apodicticos)

Estos conceptos *a priori* del entendimiento, o categorías, no informan sobre el contenido, pues son anteriores e independientes de las formulaciones; constituyen el esquema formal de las posibles respuestas a preguntas sobre el ser. Se distinguen unos de otros por la forma en que establecen la relación entre el sujeto y el predicado gramaticales. Kant los considera "conceptos puros del entendimiento", o categorías; no son idénticos a los propuestos por Aristóteles, pues éste incluía en su elenco el *cuándo* y el *dónde*, que para Kant son conceptos *a priori* de la sensibilidad (espacio y tiempo).

c) En tercer lugar están los "conceptos *a priori* de la razón". Los conceptos *a priori* de la sensibilidad permiten enmarcar en el espacio y en el tiempo las impresiones; los conceptos *a priori* del entendimiento hacen posible la experiencia ofreciendo las categorías bajo las cuales se pueden integrar las impresiones y manifestarse por medio del lenguaje; los conceptos *a priori* de la razón plantean problemas que exceden la experiencia, pues son 'cuestiones metafísicas'.

La experiencia no agota completamente las posibilidades de la razón, cuya actividad, más amplia que la exigida por la ciencia, puede especular sobre cuestiones metafísicas y formar 'conceptos de razón', por ejemplo, el concepto de alma, o el de un ser supremo inmaterial. La investigación científica no permite afirmar nada sobre las cosas en sí, pues sólo puede conocer su modo de presentarse como fenómeno. La razón *a priori* puede formar ideas acerca de las respuestas a cuestiones metafísicas (ideas transcendentales, las llama Kant), de la misma manera que el entendi-

miento es capaz de proponer categorías que integran las percepciones, como hemos visto. La razón, sin embargo, no puede verificar la verdad de las ideas que propone *a priori* y, por tanto, las 'cuestiones metafísicas' quedan fuera de la ciencia: -

Estas afirmaciones kantianas sustentan el método para la investigación científica, tal como se ha entendido posteriormente, y a la vez señalan sus límites: la razón con la experiencia construye ciencia; la razón sola no dispone de criterios de verdad que garanticen sus especulaciones; la experiencia sola no puede alcanzar enunciados científicos, porque nunca serán generales.

Contando con estos límites que enmarcan, según Kant, el método científico, podemos decir que el conocimiento se entiende como un proceso entre dos extremos, un Sujeto y un Objeto, en determinadas condiciones. Para Kant, en principio, Sujeto y Objeto parecen tener la misma importancia, y su sistema parece mantener un equilibrio entre idealismo y empirismo, sin embargo, apunta a una mayor relevancia del Sujeto, en cuanto que éste inicia el proceso que convierte a un objeto de la realidad en un objeto para el conocimiento. La realidad, que se ofrece en forma caótica a la experiencia, se convierte en objeto para el conocimiento, si es percibida por el sujeto a partir de conceptos generales. La ciencia es el resultado de la actividad de un sujeto en un proceso que se inicia al transformar la realidad en objeto para el conocimiento. La realidad se percibe en el espacio y en el tiempo mediante los juicios *a priori*, esquemas proyectados por el sujeto, formales y vacíos de contenido, pero capaces de ordenar la realidad convirtiéndola en objeto apto para el conocimiento.

El objeto de la ciencia no es el mundo de la realidad, que es inasequible para el investigador, sino un mundo conformado como objeto para la ciencia, el de los conceptos generales, que aporta el sujeto, y que no están en la realidad fenoménica, a no ser en forma particular.

El empirismo admite la posibilidad del conocimiento a partir de la experiencia directa, por la observación de los fenómenos que se repiten y que permiten inducir juicios

generales para explicarlos. Esto que parece lógico, implica una hipótesis de carácter claramente metafísico: la idea de que la realidad está ordenada en sí misma, que está regida por unas leyes que son descubiertas por el sujeto mediante la observación.

En la teoría kantiana se logra la generalización mediante la captación de la realidad conformada en los esquemas generales que aporta el sujeto; para el empirismo el sujeto se limita a recoger la realidad, tal como se le presenta, y si alcanza a diseñar un esquema general bajo esa realidad, es porque está en ella, no porque él lo aporte como marco de intelección. El empirismo admite que la realidad está ordenada en esquemas que el sujeto descubre al ver los fenómenos que se repiten iguales, porque todos responden a un orden implícito en las cosas.

El conocimiento es para el empirismo la suma de sensaciones del sujeto, y es, por tanto, subjetivo; para Kant el conocimiento procede del esfuerzo del entendimiento para organizar las sensaciones. El entendimiento recoge las impresiones y las acumula, predicándolas de un objeto. La función sintética del entendimiento se basa en su capacidad para formular juicios mediante los esquemas *a priori*.

Pero no puede olvidarse que *a priori* no significa innato. Los juicios *a priori* son categorías lógicas, reglas para alcanzar la objetividad y la certeza en el conocimiento; en sí mismos son esquemas vacíos y sólo tienen contenido cuando se llenan de impresiones sensibles.

Un juicio es la atribución de un predicado a un sujeto, afirmándolo o negándolo con las categorías que le correspondan en cuanto a cualidad, cantidad, relación y modalidad. Los juicios pueden ser de dos tipos: analíticos y sintéticos. Los primeros no amplían el conocimiento porque predicán del sujeto algo que está en el mismo sujeto; los segundos tienen un predicado que añade algo al sujeto, y aumentan nuestro conocimiento de él. Los juicios sintéticos *a priori*, que insertan una experiencia particular en un concepto general, son los propiamente científicos. El objeto real tiene una existencia y unas propiedades que son independientes del sujeto, pero éste las percibe mediante los

sentidos y también mediante la imaginación; hay aspectos de un objeto que no se perciben, por ejemplo, la cara oculta de un cuerpo físico, pero nos los imaginamos a partir de la experiencia que tenemos de las partes percibidas.

La posibilidad de que la imaginación complete la experiencia es fundamental para entender el arte literario y otros, como la pintura o el cine. El texto de la novela, por ejemplo, omite muchas cosas que pertenecen a la vida cotidiana y se suponen por analogía con la experiencia; encuadramos una pintura, cuyos límites señala el marco, en el *continuum* de la realidad empírica; la fachada de un edificio en un decorado escénico o cinematográfico deja imaginar lo que hay detrás, aunque sabemos que no hay más que fachada. El texto artístico actúa con muchos "blancos" que rellena el receptor con su experiencia. La historia de un drama o de un relato no informa del día a día, sino de los hechos funcionales; no se detiene en todas las acciones cotidianas porque los mundos de ficción se completan con modelos que el lector conoce de forma empírica.

La experiencia ofrece objetos denominados "tragedias": el estudio científico sobre ellas es posible a partir de los juicios *a priori* que aporta el investigador, y del análisis empírico de las obras. El análisis proporciona la materia textual que sirve de referencia, como puede ser el hecho de que en todas las tragedias hay sufrimiento, *pathos*, con una intensidad que suele aumentar antes del desenlace (climax). Podemos entonces atribuir al concepto "tragedia" ese predicado: la tragedia es (o tiene) *pathos*, que se intensifica en determinadas partes del texto. O con otro ejemplo: Ifigenia no sabe que aquel es su hermano Orestes y está a punto de sacrificarlo; se produce entonces una anagnórisis que evita la tragedia; en muchas otras tragedias se producen anagnórisis, reconocimiento de cosas, de personas, de relaciones, y podemos formular el juicio general de que uno de los recursos más frecuentes de la tragedia es la agnición. Pasamos así de lo particular a lo general, de la observación inmediata y su análisis a la formulación de un juicio en un esquema *a priori* que supone el reconocimiento de lo general en lo particular y el paso de lo particular a lo general, según la categoría de cantidad, si la aplicamos

correctamente: todas las tragedias áticas presentan casos de agnición, algunas tragedias presentan casos de agnición, etc. Queda excluido el general absoluto: todas las tragedias, de todos los tiempos utilizan como recurso propio la agnición. La generalidad hay que referirla siempre al conjunto estudiado. Así ha procedido Aristóteles en su *Poética*: identifica la agnición, presenta una clasificación e incluso propone una valoración, ya que considera mejor la que se realiza con palabras, por deducción, que las que pueden realizarse mediante señales u objetos, y la señala como uno de los caracteres de la tragedia. Podemos añadir "de la tragedia ática."

No parece, pues, que haya inconveniente en aplicar algunos de los conceptos y métodos hasta ahora señalados como científicos por la epistemología, al estudio de la literatura, pasando por el recuento y la descripción de los hechos de la obra (aspectos fenoménicos), por la comprensión de su función y de su finalidad en el conjunto y también de su ordenación y expresión mediante juicios atributivos, así como su clasificación y valoración, siempre que, según advertimos, el juicio final sea adecuadamente categorizado por la cantidad, la cualidad, la relación, la modalidad. Más adelante encontraremos otros matices más específicos de la ciencia literaria que quizá no encajen en el método kantiano, ahora es suficiente señalar la justificación epistemológica del análisis de los hechos literarios y la posibilidad de integrarlos en juicios *a priori*. El hombre es capaz de crear tragedias, es capaz de experimentar percepciones sobre ellas y es capaz de sintetizar estas percepciones en esquemas *a priori*, transformando su visión subjetiva y concreta en conceptos generales que pueden alcanzar la categoría de conocimientos científicos con una extensión determinada.

El método kantiano tiene una segunda fase, la de verificación empírica de los juicios, que establece profundas diferencias entre los estudios de la naturaleza y los de la cultura, debido a que los objetos de uno y otro ámbito tienen comportamientos muy diferentes. Mientras en el mundo de la naturaleza los objetos se comportan siempre de la misma manera, el mundo de la cultura, debido a la

libertad de los creadores, ofrece obras que no se repiten, y no admiten, por tanto, la verificación de los juicios, que es el segundo aspecto señalado por Kant en la investigación científica.

En el sistema kantiano el sujeto sigue dos caminos: uno hacia el objeto para configurarlo como objeto científico y especular sobre él para lograr juicios sintéticos *a priori*, y un segundo camino, que va del juicio al objeto, para verificar los juicios en la realidad. Esta segunda fase constituye la parte experimental de la ciencia.

La investigación natural puede verificar sus juicios, ya que la experiencia particular sobre un fenómeno puede alcanzar la generalidad, porque las leyes que rigen la naturaleza tienen carácter necesario y general: todos los objetos de la naturaleza tienen el mismo comportamiento en las mismas circunstancias; verificado el juicio en uno, es verificable en todos. Los conceptos elementales de la sensibilidad, el espacio y el tiempo no hacen cambiar las percepciones de los objetos naturales, pues son siempre idénticos, al menos funcionalmente: el granito es aquí y ahora, como en cualquier otro espacio y tiempo, cuarzo, feldespato y mica, aunque pueda tener color diferente, según el espacio, debido a la presencia de otros elementos que alteran su pureza. La ley de la composición del granito es siempre igual: necesariamente la combinación de esos tres elementos es granito. Al analizar granito en cualquier tiempo y en cualquier espacio, encontraremos cuarzo, feldespato y mica.

El mundo de la cultura no ofrece esa posibilidad, pues sus objetos, producto de la libertad humana, no responden a leyes necesarias. La diversidad de los objetos creados por el hombre impide verificar en cada uno de ellos los juicios generales. No parece, por tanto, posible el conocimiento científico de los objetos culturales, entre ellos el arte, la literatura, si se exige una generalidad absoluta en los juicios.

El sistema kantiano es tajante en este punto: no es posible una investigación científica de la cultura. Si esto es así, no es posible una ciencia de la literatura, pues el método científico sólo es aplicable en su primera fase a los objetos

culturales. En este punto, y antes de pasar a otros sistemas epistemológicos que lo matizan, vamos a prestar atención a la investigación kantiana sobre la estética, en razón de que el objeto de la posible (¿o imposible?) ciencia de la literatura es artístico y conviene aclarar caracteres e ideas que pueden justificar de otra forma la investigación científica de la cultura.

3.4. LA ESTÉTICA. LOS JUICIOS DEL GUSTO

Los temas de la estética estuvieron siempre presentes en la filosofía, pero no fueron formulados con precisión hasta Kant. Frecuentemente la estética se había solapado con la lógica y con la ética, a pesar de que el juicio ante una obra artística no es el asentimiento que se presta a la verdad (objeto de la lógica), ni el juicio de valor sobre una acción libre (objeto de la ética). Lo artístico sugiere un juicio del gusto que, ni por forma, ni por contenido, tiene nada que ver con la lógica o con la ética, y exige un tratamiento diferente. La visión sistemática de los problemas de la filosofía que inicia la teoría kantiana confiere autonomía y justifica el estudio independiente de la lógica, la ética y la estética.

En la Edad Moderna las primeras reflexiones sobre lo bello se formularon en el ámbito de la crítica literaria y, como en el caso de la *Poética* de Aristóteles, motivadas por el placer que produce la poesía. Fueron hechas por A. G. Baumgarten y publicados con el título general de *Estética* (1750, 1758).

Baumgarten, discípulo de Leibniz y de Wolf, no diferencia la estética de la lógica y la ética. La estética, basada en sensaciones de placer por la lectura de la obra literaria, da lugar a juicios intelectuales confusos y es, para Baumgarten, una parte de la gnoseología superior. Ésta se ocupa del saber intelectual, y como un apéndice, hay una lógica parcial, la estética, cuyo objeto es lo sensible. La estética sería la ciencia del conocimiento sensible.

Veinte años después de la aparición de la obra de Baumgarten, el término estética es recogido por Kant para

denominar "la ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad" (*Crítica del juicio*, 1790), a la que definitivamente concede un estatus independiente de la lógica y de la ética. Para Kant, lo estético es un valor gratuito, diferente de otros como lo verdadero, lo bueno, lo placentero, lo útil. El juicio estético es un juicio que, a diferencia de otros juicios axiológicos, no implica el conocimiento de la verdad, la satisfacción de un bien moral o el logro de un deseo, sino que, como el juego, es un placer desinteresado.

La epistemología, al reconocer el carácter autónomo de las tres especulaciones: la lógica, la ética y la estética, produce un cambio decisivo en la consideración del objeto de la estética, que, según creemos, también cambia la teoría de la mimesis. Kant afirma que la obra de arte no es una imitación de la realidad, sino la expresión de una subjetividad. Esta idea, que desarrollará Fichte, es la base para explicar las vanguardias y el arte actual.

El cambio en la concepción del origen del arte dará fundamento a las llamadas *poéticas creativas* frente a las tradicionales *poéticas miméticas*, que se habían mantenido desde el siglo IV a. C. (Aristóteles) hasta el siglo XVIII (Boileau, Luzán). Si la obra artística no se explica solamente como copia de la naturaleza, y si es posible comprenderla como manifestación de la subjetividad, puede ser estudiado el concepto de belleza de un modo nuevo, independiente de los conceptos de verdad y de bondad. Por de pronto, el estudio de lo bello no necesita reconocer el canon de verdad o de bondad, y puede alcanzar autonomía.

La nueva concepción de la estética tiene su base en las delimitaciones kantianas y será desarrollada por los filósofos idealistas hasta afianzarse con Hegel (*Introducción a la Estética*, 1835) como la teoría de la belleza y del arte en el conjunto de las ciencias del espíritu, y será decisiva para explicar la poesía romántica alemana y para las vanguardias.

El juicio lógico sitúa al objeto como algo concreto dentro de la ley general de la naturaleza; el juicio moral juzga una acción por referencia a una ley de perfección ética; el juicio estético no pretende insertarse en una ley. La teoría del arte no asume como problemas propios el de la verdad

o la bondad del objeto artístico, sólo trata de encontrar el principio específico que explique el placer estético. Y en este punto está el problema con el que se enfrenta la epistemología del arte, es el paso de lo particular del gusto a lo general de la ciencia, si es que pretende realizar investigaciones que puedan considerarse ciencia.

La lógica y la ética reconocen unos principios *a priori*, capaces de alcanzar la generalidad que integra lo particular; las impresiones sobre el arte no son reducibles a conceptos generales, pues su valor está precisamente en la singularidad. Parece imposible encuadrar las impresiones artísticas singulares en juicios *a priori* que las sintetizen en leyes generales.

Según esto, los objetos artísticos no pueden convertirse en objetos para la ciencia. Y sin embargo, suele admitirse que el juicio estético también puede tener objetividad y hasta universalidad, si los sujetos son capaces de coincidir en una visión artística. El consenso espontáneo de los lectores podría considerarse como una forma de objetividad. Estos problemas adquieren formulaciones sugerentes cuando las aplicamos al análisis de las obras literarias.

Si alguien dice que *Edipo rey* es una tragedia, suscita un consenso general, pues se reconoce en esta obra el género tragedia. Para afirmar que *Edipo rey* es una tragedia se parte de un consenso verbal y de un concepto que sirve de referencia al término 'tragedia'. Esto quedaría más claro si nos referimos a otra obra, *Ifigenia entre los tauros*, que es una tragedia para Aristóteles porque cumple con la finalidad propia de la tragedia de producir catarsis en los espectadores; para otros críticos, por ejemplo Evantius, esta obra no sería una tragedia, sino una comedia, pues tiene un final feliz y, para este autor, la tragedia es una obra dramática con un final desgraciado. La generalidad del término que sirve de expresión al concepto 'tragedia' es cultural, histórica. Según las notas intensivas que se le otorguen, el término tragedia, tendrá más o menos extensión y podrá predicarse de más o menos obras; la cantidad estará en relación con la calidad: si una tragedia ha de acabar mal, es preciso retirar del número de las tragedias las obras que tengan un final feliz, como es el caso de *Ifigenia entre los*

tauros, si una tragedia es la obra dramática que produce un efecto catártico, *Ifigenia entre los tauros* es una tragedia, porque, sin duda, produce ese efecto.

Los juicios estéticos aspiran a la universalidad, pero no pueden asentarla en el ser, como pueden hacerlo los juicios sobre los objetos de la naturaleza, sino en las impresiones de los sujetos, y éstas no son universales, son particulares. Si a todos los que leen un poema les produjera la misma impresión, no sería difícil manifestarla en un juicio estético general. Creer que si los demás se educan en los mismos principios alcanzarán el mismo juicio estético, nos llevaría a reconocer una especie de *subjetividad objetiva*. La filosofía del siglo xx ha estudiado esta posibilidad, desde ángulos diversos, sin que hasta el momento se haya alcanzado una solución satisfactoria.

Queremos destacar entre los principios kantianos sobre el arte, uno que después será desarrollado principalmente por W. Dilthey, el de la finalidad, que sirve a Kant como rasgo específico en la definición del arte. El principio de la finalidad no nace de la experiencia, ni es un *a priori* de la experiencia, es sólo un principio práctico de la acción humana. No se puede demostrar que las cosas naturales tengan un fin, admitirlo sería atribuir una visión humana a los hechos naturales. Indicar la finalidad de un hecho no es dar razón científica de su existencia.

Kant se ha servido de la idea de finalidad para definir la belleza. Una obra bella es un conjunto en el que la idea de todo condiciona y determina las partes que constituyen el todo; es causa y efecto, es una finalidad interna. Si el sujeto percibe la belleza de una estatua de mármol, tiene una impresión muy diferente de la que puede tener si toca el mármol de la estatua y deduce que el mármol es duro. El sujeto que percibe la belleza confiere una finalidad subjetiva a la estatua, le reconoce una finalidad sin fin. La falta de un concepto general hace que la emoción de la belleza sea subjetiva, pero todo sucede como si la belleza de la obra fuera objetiva. Por ello, el juicio estético, subjetivo, se formula con aspiración de universalidad.

Dada la imposibilidad de la verificación empírica, Kant no admite un conocimiento científico de los objetos cultu-

rales, y, por tanto, no podemos hablar de una ciencia de la literatura. La verificación de los conceptos generales en las obras literarias concretas no es posible, e impide que puedan admitirse como científicos los conocimientos literarios. La lógica del conocimiento científico no permite avanzar más, si admitimos convencionalmente esos presupuestos.

Puede seguirse otro camino diferente del lógico para justificar el conocimiento científico de la cultura, concretamente del arte; sería el de la formulación de los juicios estéticos, basados en el gusto, cuya generalidad se garantizaría, si se pudiese verificar de algún modo su objetividad.

A partir de Kant la estética ha progresado mucho, precisamente por la autonomía que ha alcanzado; la filosofía romántica (Fichte, Schelling, Hegel...) coloca en el centro de su interés la teoría del arte. Los filósofos idealistas fueron considerados poetas de la filosofía y concibieron el mundo como un ser organizado, en sus partes y en su conjunto, como una obra de arte. Para unos la filosofía era el instrumento para llegar a lo universal, a lo absoluto; para otros, la idea de absoluto era el punto de partida. Todos coincidían en que las realidades espirituales (ciencia, derecho, moral, arte) se desenvuelven históricamente, y cada parte del mundo es expresión del todo. De estas ideas surgirán varias interpretaciones del arte, y consiguientemente varias posibilidades sobre su conocimiento. La investigación estética, centrada hoy en la valoración de las teorías formuladas en el siglo XIX, intenta verificar lo que tienen de válido sus hermosos conceptos y sus sugerentes argumentaciones para buscar el principio que pueda dar cuenta y resolver, si es posible, las dificultades que la obra estética presenta para su estudio científico.

3.5. LOS IDEALISTAS: FICHTE (1762-1814)

Kant desarrolla un sistema filosófico que puede considerarse un *idealismo implícito*, ya que, de los dos elementos del proceso de conocimiento, Sujeto/Objeto, destaca, aunque no lo haga explícitamente, el papel del sujeto, que es

activo y transforma a los objetos de la realidad en objetos para el conocimiento. Fichte lo convertirá en un *idealismo explícito de carácter subjetivo*. Schelling alcanzará el *idealismo explícito objetivo* y Hegel lo llevará a un *idealismo absoluto*. El conjunto de la filosofía de estos autores es la expresión del romanticismo filosófico, y constituye el desarrollo progresivo de una epistemología idealista; tuvo gran relieve en la historia de la filosofía, despertó gran entusiasmo en la vida diaria, influyó en la vida política alemana, inspiró la creación artística en el romanticismo literario y orientó las teorías sobre el arte.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) nació en Rammenau, de familia pobre y campesina; fue pastor de ocas y, bajo la protección del barón von Militz, pudo estudiar en Jena y en Leipzig. Trabajó como preceptor, y cuando en 1790 un alumno le pidió que le explicase la filosofía de Kant, Fichte leyó su obra, que le produjo una verdadera revolución de pensamiento y de vida. La *Crítica de la razón práctica* le abrió un amplio horizonte de libertad y de optimismo en su visión de las cosas, que hasta entonces era muy pesimista. Fichte descubrió en Kant la clave para su pensamiento y para su existencia; la lectura de las obras de Kant le hizo sentirse un hombre feliz, a pesar de que apenas ganaba para comer.

Fichte dijo siempre que su sistema filosófico era el de Kant, aunque expresado de un modo diferente. Sin embargo, Kant, que debía conocerse a sí mismo mejor que nadie, no se reconoció en la filosofía de Fichte. Éste no se desanimó y afirmó que él conocía a Kant mejor que Kant, y que interpretaba mejor el significado de su filosofía.

La filosofía tradicional, siguiendo a Aristóteles y a Descartes, define al hombre como un *ser pensante*. Kant lo consideraba como un *sujeto de acción moral* y Fichte seguirá decididamente esta orientación: el principio de todo es el Yo creador, activo y libre, que se realiza por su fuerza moral y es anterior al Yo que piensa.

En el ámbito del conocimiento, que nos interesa para fundamentar una teoría de la literatura, diremos que para Kant el conocimiento está en la relación que establece el Sujeto con el Objeto, en la que los dos elementos partici-

pan por igual, si bien el proceso es iniciado por el Sujeto. El relativo equilibrio kantiano se rompe decididamente con Fichte, en cuyo sistema el Sujeto, dotado de libertad, es superior al Objeto, que es pasivo.

Fichte transforma el *yo pienso*, en el *yo creo*; el hombre deja de ser el mero principio dinámico para establecer la relación s-o y se convierte en actividad creadora. Esta idea, o cambio de enfoque, será decisiva para el desarrollo del idealismo filosófico, artístico y, sobre todo, literario.

Tanto en la *Primera Introducción a la Teoría de la Ciencia*, como en la *Segunda Introducción a la Teoría de la Ciencia*, Fichte adopta un tono exaltado en la palabra y seguro en la argumentación a favor del idealismo y contra el dogmatismo. La lectura de estas obras da la impresión de que Fichte no está argumentando, y proponiendo unas ideas, sino viendo en el tablero, o recibiendo el dictado, con entera claridad, una síntesis teórica que se confirma al describirla; tal es su seguridad verbal y argumentativa. O, al menos, esa es la impresión que me ha producido, y que mueve, sin duda, a un optimismo epistemológico general.

Fichte dice seguir el idealismo implícito en la filosofía de Kant, que él explicita, dándole al sistema los principios que le faltaban y librándolo de algunas aporías. Kant había subjetivado la forma del conocimiento (los juicios lógicos *a priori*); Fichte subjetivó también el contenido del conocimiento (Objeto). El sistema kantiano, el idealismo transcendental, que estudia el proceso de conocimiento liberado de toda circunstancia, pasa con Fichte a un idealismo decidido, porque todo el proceso es una creación del Yo: éste inicia el proceso (como en Kant) y también crea el objeto (es la aportación fichteana). La tesis de que el idealismo es la única filosofía verdadera es evidente para Fichte: es un presupuesto de su argumentación, que se contrapone al dogmatismo de los que creen otras cosas, no al realismo, como parecería más lógico.

Un año después de la lectura de Kant, escribe Fichte su *Ensayo de una crítica de toda revelación*; se lo presentó a Kant y éste lo pasó a su editor, que lo publicó sin poner el nombre de Fichte, de modo que todos creyeron que era obra de Kant; cuando éste intervino para aclarar que no era suyo, Fichte alcanza la celebridad.

En 1794, Fichte fue llamado para dar clases en la Universidad de Jena, donde estuvo hasta 1799. Fueron años de éxito y popularidad, cuando escribe lo mejor de su obra: *Fundamentos de la doctrina de la ciencia* (1794), *Discurso sobre la misión del docto* (1794), *Fundamentos de Derecho Natural* (1796); *Sistema de doctrina moral* (1798).

A causa de una polémica sobre ateísmo, dimitió de su cargo en la Universidad; fue a Berlín donde trabajó amistad con los poetas románticos (Schlegel, Schleiermacher, Tieck) y volvió a sus clases particulares para ganarse la vida.

El programa que expuso en los *Discursos a la nación alemana* (1808) sostiene que Alemania se recuperaría mediante un relanzamiento moral y cultural, dada la supremacía espiritual del pueblo alemán; esta idea le dio gran popularidad de nuevo. En 1810, al ser fundada la Universidad de Berlín, enseña allí como catedrático y es elegido primer Rector. Muere en 1814 del cólera que le contagió su mujer que había contraído la enfermedad al cuidar a los soldados en los hospitales militares.

De sus obras destacamos, para nuestro objetivo, la *Doctrina de la ciencia*, obra que Fichte reescribió durante toda su vida y de la que hay hasta quince versiones, algunas de ellas publicadas póstumamente. Entre 1801 y 1813 hay varias redacciones que modifican la primera concepción. La de mayor éxito fue la de 1794, en la que los románticos reconocen la base de sus planteamientos y de la que F. Schlegel dijo que, junto con el *Wilhelm Meister*, de Goethe y la Revolución Francesa, era uno de los acontecimientos principales del siglo.

Fichte sigue una trayectoria de exaltación: afirma que después de leer la *Crítica de la razón práctica* le parece vivir en otro mundo donde se siente libre y eufórico. Se propone perfeccionar la epistemología kantiana, o doctrina de la ciencia (*Wissenschaftslehre*), dando forma explícita a los principios que Kant conocía de forma intuitiva. Lo hará, o lo intentará, imponiendo una terminología propia, que es bien conocida. Transforma el *yo pienso* kantiano en un Yo, cuya esencia es la libertad, que se autocrea y a la vez crea la realidad. El Yo de Fichte es el Yo teórico y principio

de la conciencia, como en Kant, y además es el Yo que se capta a sí mismo, que consigue la unidad entre lo sensible y lo inteligible y que ofrece el necesario sustrato general al mundo de la realidad particular. Este Yo une los rasgos de la infinitud y la limitación y es la base de la concepción romántica del espíritu creador como aspiración a lo infinito. El Yo es el principio dinámico del conocimiento y es el principio creador del objeto para el conocimiento; es todo.

Subrayamos el gran relieve que el idealismo fichteano adquiere para el estudio del arte, y para la creación artística; en la teoría de la literatura señala el punto de inflexión entre las poéticas miméticas y las poéticas creativas, entre la realidad observada que se reproduce en la obra artística y la ficcionalidad creada. El autor, que, según las poéticas miméticas, crea el arte a partir de la observación y copia de la naturaleza, pasa a ser creador de su obra que se independiza de la realidad empírica, creando el objeto de sus obras. Y si todo está en el sujeto, no hay problema en el paso de lo particular a lo general: será general lo que el sujeto formule como general.

El idealismo consiste en reducir totalmente el conocimiento a la actividad de la conciencia del sujeto: "pensar y determinar los objetos es enteramente lo mismo", dirá Fichte en la *Segunda Introducción*. Cuanto sabemos del mundo es producto de nuestra facultad cognoscitiva. Pero es preciso interpretar bien este principio: no se trata de negar la existencia del mundo y la experiencia exterior, sino de alcanzar un método para explicar el conocimiento; el mundo físico y la naturaleza están ahí, y además son objeto de conocimiento, si el Sujeto los crea como tales. Fichte no ve contradicción entre estos extremos:

El realismo que se nos impone a todos, incluso al idealista más resuelto, cuando se trata de obrar, esto es, el admitir que existen fuera de nosotros objetos totalmente independientes de nosotros, es algo que se da en el propio idealismo, siendo en él explicado y deducido (*Segunda Introducción*, 1).

El idealismo admite el mundo empírico, pero no como realidad cognoscible, tal como la ve el conocimiento vulgar. La explicación del mundo depende de las premisas de

que se parta. El idealismo es un sistema construido *a priori*, por deducción racional, sin atender a lo empírico, que "avanza desde su punto de partida siguiendo su norma, sin preocuparse de lo que saldrá al final" (*Primera Introducción*, 7). El idealismo admite la experiencia, parte de lo racional para explicar la realidad, y no intenta explicarla a partir de la experiencia, como hace el realismo o el empirismo. El de Fichte puede decirse que es un idealismo metafísico, pues explica la realidad como un despliegue del Yo. Los pasos resultan muy interesantes para comprender el cambio radical que se produce en el concepto de creación literaria y en la especulación sobre la literatura.

Para comprender el idealismo fichteano conviene recordar que la filosofía aristotélica adopta como principio más general el de no contradicción. Para Kant, este principio es igual al de identidad: $A=A$. Para Fichte, el principio de identidad no es el primero; anterior a él hay un principio formal que indica que 'si existe A, entonces $A=A$ '. El nexó lógico: "si existe... entonces...", es puesto necesariamente por el Yo, que se constituye así en primer principio. El Yo cognoscente es autocreación y autoconciencia. El Yo sujeto del conocimiento se autodetermina en esa actividad por la cual es capaz de crear la relación: "si existe... entonces".

Hay un segundo principio: el Yo se opone al No-Yo. El primer momento, la autoposición del Yo es la libertad, que inicia el proceso de conocimiento; el segundo momento, la oposición del No-Yo, surge por necesidad: lo que no es el Yo es el No-yo, independiente de la voluntad o de la libertad del Yo.

La oposición del Yo con el No-Yo tiene lugar en el Yo y corresponde a la síntesis *a priori* kantiana. El hombre se encuentra objetos distintos a su Yo, y es necesario saber cómo los reconoce. Fichte parte de la figura teórica de la imaginación productiva de Kant, que determina las formas puras del tiempo y del espacio, y la convierte en creadora de los objetos.

La imaginación productiva es la actividad infinita del Yo que al delimitarse a sí mismo, se opone a todo lo que no es Yo y crea el objeto del conocimiento. La imaginación

suministra así un material en bruto que la conciencia recupera en fases sucesivas por medio de la sensación, de la intuición sensible, del intelecto y del juicio.

Aunque normalmente nos movemos con "la convicción de que las cosas poseen realidad fuera de nosotros" y que existen independientes de nuestra intervención, la razón filosófica nos dice que en el proceso de conocimiento todo deriva del Yo. El No-Yo hace que aparezca la conciencia de algo distinto e implica la alteridad.

N. Hartmann (1960) afirma que la doctrina de la imaginación productiva "es una de las cosas más difíciles de comprender que jamás se hayan escrito". Fichte era consciente de esta dificultad y sigue un tono propedéutico y didáctico en la *Introducción a la Doctrina de la Ciencia*, y en la *Segunda Introducción a la Doctrina de la Ciencia*; un tercer tratado *Ensayo de una nueva exposición de la Doctrina de la Ciencia* sigue aclarando cómo se produce el conocimiento a partir de la imaginación productiva. No resulta fácil explicarlo.

En todo idealismo se entiende la conciencia como la síntesis de Sujeto y Objeto. Si los dos elementos se consideran separados, ¿de qué modo el sujeto cognoscente asume al objeto conocido? En el idealismo subjetivo de Fichte, el objeto está en el sujeto, que lo crea; en el idealismo objetivo de Schelling, el sujeto forma parte del objeto (Naturaleza); y en el idealismo absoluto de Hegel, la razón se confunde con la Idea.

El conocimiento, según Fichte, se produce no por la conjunción del *a priori* que aporta el sujeto y del objeto que procede de la experiencia, sino porque todo es uno: el sujeto conoce lo que él mismo crea, el objeto para el conocimiento, el No-Yo.

La teoría de la ciencia de Fichte es una opción para explicar el conocimiento; algunos críticos la han rechazado no en sí misma, sino por las consecuencias que arrastra: si la idea es lo absoluto, el individuo queda absorbido y desaparece. Hegel desarrollará explícitamente esta idea que lleva a su concepción totalitaria de la sociedad, pero ya estaba en Fichte de modo expreso:

La razón es lo único en sí, y la individualidad sólo accidental; la razón, fin, y la personalidad, medio; la personalidad, sólo un modo

particular de expresar la razón, que tiene que perderse cada vez más en la forma universal de ésta. Sólo la razón es para ella eterna; la individualidad debe perecer incesantemente. Quien no someta ante todo su voluntad a este orden de cosas, no logrará jamás la verdadera comprensión de la teoría de la ciencia (*Segunda Introducción*, 9).

Fichte cree que el dogmatismo es insostenible racionalmente, pues admitir una cosa en sí, independiente del sujeto, lleva a dos aporías: la cosa en sí (es decir, la cosa real) limitaría la libertad del Yo, que pasaría a estar condicionado y no sería un ente libre y creador. En segundo lugar, no podría explicarse que la cosa en sí pueda hacerse presente en una conciencia, dada la disparidad de sus naturalezas. Por tanto, todo objeto conocido es sólo "objeto de conocimiento", y nada nos permite suponer que es también una realidad externa. En resumen, la doctrina de la ciencia de Fichte resulta ser un idealismo subjetivista.

Fichte está convencido de que su sistema es verdadero, y como hay una sola filosofía verdadera, todos los demás sistemas son falsos. Las críticas al idealismo, según él, no pueden hacerse desde otros sistemas, y sólo son válidas las que puedan demostrar que el punto de partida es inadecuado o que sus deducciones son incoherentes. En la *Primera Introducción* afirma: "mi sistema puede ser juzgado sólo por él mismo, no por las proposiciones de otra filosofía"; pero no teme las críticas, pues tiene la seguridad de que su filosofía es científica, objetiva, sistemática, evidente, válida para todos e irrefutable.

Podemos decir que Fichte es el filósofo del arte de vanguardia, el que rompe con la tradición de las poéticas miméticas, el investigador autosuficiente. El principio mimético hacía del artista un observador de la Naturaleza, y convertía a ésta en canon seguro para el crítico, y en referencia objetiva para el teórico. Frente a esto, Fichte hace del Yo, libre de toda relación empírica, el principio creador de mundos, liberado de las leyes de la Naturaleza y de la técnica. El artista no copia, expresa libremente su Yo y reconoce todo lo que no es él mismo, el No-Yo.

La libertad del artista y del crítico, tiene alto riesgo, pues al renunciar a la Naturaleza como objeto, como ca-

non y como referencia, el arte y la reflexión sobre el arte llevan a un subjetivismo, incompatible con la objetividad que reclama la investigación científica. El idealismo no plantea el problema del conocimiento artístico en la relación Sujeto-Objeto, pues todo es Sujeto (Fichte), todo es Objeto (Schelling), todo es Idea (Hegel), sino en la posibilidad de transcender la individualidad y convertirse en objeto de investigación científica.

El vértice entre la tradición aristotélica y la modernidad de las vanguardias lo encontramos en Fichte, aunque naturalmente el cambio no se produce de modo radical y para todos: la nueva teoría no borra las anteriores, por mucho que Fichte afirme que es la única verdadera. Hay artistas y teóricos de la literatura que prefieren seguir con las ideas seculares y muestran su desconcierto ante el arte de vanguardia, y los hay que rompen con la tradición y se enfrentan a una forma de creación nueva, prescindiendo de la seguridad que les ofrece un canon.

3.6. LOS IDEALISTAS: SCHELLING (1775-1854)

Friedrich Wilhem Joseph Schelling nació en Leonberg. Hijo de un pastor protestante, tuvo una educación basada en los estudios clásicos y bíblicos. Fue extraordinariamente precoz; en 1790 se matriculó en el Seminario Teológico de Tubinga donde trabó amistad con Hölderlin y con Hegel, su principal oponente en filosofía; en 1792 publica *De la posibilidad de una forma de la filosofía en general*, con clara influencia de Fichte. Se doctora con una tesis sobre el tema del mal en el mundo, que le da un gran prestigio en la Universidad. Sus *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo* inician su filosofía de la identidad y aumentan su fama. En Jena fue adjunto de Fichte a los 23 años y su sucesor a los 24. En 1800 publicó su *Sistema de idealismo trascendental*, que lo convierte en referencia directa del romanticismo, a lo que contribuye también su vida y sus amores: se casa con Augusta, hija de Carolina Michaelis, la esposa de Friedrich von Schlegel. Muere Augusta y poco después Schelling se enamora de Carolina, con la que se casa.

Da clases en la Universidad de Würzburg y su cátedra tiene gran renombre en toda Alemania. En 1806 fue llamado a la Academia de Ciencias de Munich para explicar Estética y acuden a oírlo alumnos de todo el país.

En 1809 muere Carolina, su gran colaboradora, y en 1912 Schelling se casa con Paulina Gotter, que también resultará una excelente colaboradora. Schelling convierte a Munich en la capital cultural de Europa y la filosofía adquiere con él gran relieve social. Luis I de Baviera le concede el título de Von Schelling y lo hace consejero político. En 1841, llamado por el rey de Prusia Federico Guillermo IV, pasa a la Universidad de Berlín, donde goza de un enorme prestigio. Alterna sus clases en Berlín y en Munich hasta su jubilación. Muere en un balneario suizo en 1854.

La evolución del pensamiento de Schelling es compleja y sus trabajos han suscitado muchos problemas, porque su filosofía, basada en la pura razón y en la religión, estuvo sometida a una continua reelaboración para conceder un lugar preminente a la naturaleza, entendida como espíritu visible y como momento de lo Absoluto. Además de las obras citadas, destacan: *Sobre el 'yo' como principio de la filosofía* (1795); *Ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797); *Sistema del idealismo trascendental* (1800); *Exposición de mi sistema* (1801); *Filosofía y religión* (1804), etc.

En sus comienzos, Schelling investiga sobre lo que puede ser *la cosa en sí* kantiana y, de acuerdo con Fichte, intenta buscar el objeto del conocimiento en la esfera del sujeto. A partir de 1797 orienta la Doctrina de la ciencia hacia la Filosofía de la naturaleza y progresivamente desarrolla su sistema sobre la base de una unidad entre el Yo y la naturaleza: "el sistema de la naturaleza es al mismo tiempo el sistema de nuestro espíritu"; cualquier modelo de explicación que sea válido para el espíritu es válido para la naturaleza; es preciso transferir a la naturaleza la actividad que Fichte descubrió como esencia del Yo; y finalmente, la naturaleza es producto de una inteligencia inconsciente que va desarrollándose gradualmente.

Schelling cree que la naturaleza es el espíritu visible, y el espíritu es la naturaleza invisible. El conocimiento es posible a partir de la unidad absoluta del espíritu en no-

sotros y de la naturaleza fuera de nosotros. La unidad que Fichte fijaba en el Yo, la sitúa Schelling en la naturaleza. La naturaleza está organizada hacia un fin y no es pensable que su organización sea fruto de un principio ciego, luego debe existir un espíritu inconsciente, fuera del Yo.

Schelling transfiere, pues, el espíritu a la realidad objetiva, y como se trata de un principio espiritual, hace una doctrina idealista. Es real e ideal a un tiempo. La exaltación romántica de la Naturaleza, tan presente en la literatura de ese periodo, se apoya precisamente en este principio. Espíritu y Naturaleza proceden del mismo principio, y el límite entre ambos se produce en forma sucesiva cuando se encuentran el Yo y la Naturaleza.

La naturaleza ésta constituida por una sola e idéntica fuerza (inteligencia inconsciente) que se despliega en grados sucesivos, cada vez más elevados, hasta llegar al ser humano, que tiene conciencia e inteligencia, lo que le permite su autoconocimiento. El hombre, la razón, es el último de los eslabones de la naturaleza, que se convierte en objeto de sí misma. El concepto de "alma del mundo", de raigambre platónica, se refiere a la inteligencia inconsciente que rige la naturaleza y se hace consciente en el hombre. Éste, parte pequeña del cosmos, es el fin de la naturaleza, porque en él despierta el espíritu, inconsciente en grados anteriores.

A partir de esta concepción de la Naturaleza y del hombre es preciso explicar cómo se produce el conocimiento, es decir, cómo la inteligencia, el Yo, puede acceder a la naturaleza, el Objeto. *El sistema del idealismo transcendental*, obra que salió de la pluma de Schelling de una vez, sin apenas retoques, aclara que:

La tarea de la filosofía de la naturaleza consiste en poner en primer lugar lo objetivo y extraer de esto lo subjetivo. Ahora bien, si existe una filosofía transcendental, lo único que puede hacer es el camino opuesto: partir de lo subjetivo como lo primero y lo absoluto, y hacer que de esto derive lo objetivo. De esta manera se distingue entre la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu, según las dos posibles direcciones de la filosofía

El idealismo transcendental traspasa con Schelling la filosofía teórica y práctica y, síntesis de las dos, se convierte

en una actividad unitaria. En la filosofía teórica los objetos se ofrecen ya determinados y nuestras representaciones provienen ellos, de modo que el mundo es algo solidificado fuera de nosotros. En la filosofía práctica las cosas se ofrecen como variables y modificables por medio de nuestras representaciones. En el primer caso parece haber un predominio del mundo sobre el pensamiento, y en el segundo un predominio del pensamiento sobre el mundo sensible. La filosofía transcendental tiene que determinar en qué forma pueden pensarse al mismo tiempo las representaciones determinadas por los objetos, y los objetos determinados por las representaciones. Schelling mantiene que la solución se encuentra en la "armonía preestablecida" de que hablaba Leibniz: la actividad estética resulta ser la clave de todo el sistema. El arte tiene en la filosofía un lugar central, porque es la fusión de lo consciente y lo inconsciente, de lo finito y lo infinito: finito en sus formas, e infinito en su sentido. El arte, la intuición estética, es capaz de captar en su unidad lo ideal y lo real.

La filosofía transcendental tiene dos extremos, la intuición intelectual y la intuición artística, cuyas relaciones se establecen de modo que el arte sin objetividad es filosofía, y la filosofía se objetiva en el arte; supera las oposiciones kantianas (Sujeto/Objeto) y fichteanas (Yo/No Yo), ya que lo absoluto es la identidad originaria entre sujeto y objeto, entre consciente e inconsciente, entre espíritu y naturaleza. El absoluto es la *razón* en la medida en que puede ser pensada como anterior a la diferenciación entre lo subjetivo y lo objetivo.

Este idealismo de raíz estética, suscitó un enorme entusiasmo en el romanticismo y, aunque ambos duraron poco, han dejado eco en muchas de los sistemas estéticos posteriores y han influido decisivamente en la creación literaria.

Schelling fue el filósofo de las inquietudes románticas: junto a la valoración del arte como síntesis de lo finito y lo infinito, o manifestación de lo infinito en lo finito, el concepto de *Streben*, es decir, la continua aspiración del arte hacia lo perfecto, la insatisfacción de lo creado que empuja a la búsqueda incesante, es la idea romántica por

excelencia. Su periodo más brillante puede situarse entre 1799 y 1803, cuando enseña en Jena; a partir de 1808 cede ante el éxito de Hegel. Con el idealismo absoluto que desarrollará Hegel se cierra la epistemología idealista iniciada por Kant.

En la historia del pensamiento Kant inicia la epistemología explícita y, aunque no se refiere a la razón literaria directamente, abre el camino para la sustitución de la epistemología implícita de la *Poética* por un planteamiento autónomo de los problemas sobre la creación literaria y su conocimiento. Fichte señala el punto de inflexión en el que el arte crea su propio objeto y pasa de ser efecto de la observación de la naturaleza a ser expresión de mundos creados en los que no rige otra ley que la libertad. Schelling influye directamente en las ideas básicas del movimiento romántico, en la exaltación de la naturaleza, en el ansia de perfección y de superación, y también en el eterno desencanto.

3.7. LOS IDEALISTAS: HEGEL (1770-1831)

Georg Wilhem Friedrich Hegel nació en Stuttgart; de familia acomodada, pudo estudiar a su gusto; fue un apasionado del mundo clásico grecolatino. En 1788 fue a la Universidad de Tubinga a estudiar filosofía y teología; allí hizo amistad con Hölderlin y Schelling, que ejercieron una gran influencia sobre él.

La Revolución Francesa (1789) conmocionó sus ideas políticas y filosóficas: plantó con sus amigos el árbol de la libertad, que identificaba con los ideales revolucionarios; después los años calmaron su fervor y evolucionó hacia posiciones más conservadoras y hasta reaccionarias.

Trabajó como preceptor hasta 1799, cuando la herencia familiar le permitió dedicarse exclusivamente al estudio. En 1801 se estableció en Jena, cuya Universidad tenía gran prestigio. Acababa de marcharse Fichte, Schelling ocupaba su cátedra, y los hermanos Schlegel habían fundado su primer círculo romántico. Hegel obtiene su habilitación como profesor universitario y explica clases como

encargado de curso desde 1801. Este mismo año publica *Diferencia entre el sistema filosófico de Fichte y el de Schelling*, y empieza a madurar su primera gran obra *Fenomenología del espíritu*, que acabará en 1806. Pasó en 1816 a la Universidad de Heidelberg donde publicó la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. En 1818 marcha a Berlín, donde permanece hasta su muerte en 1831.

A diferencia de Fichte y Schelling, que publicaron muy jóvenes, Hegel fue un pensador maduro. Las ideas de los filósofos románticos, y el entusiasmo que suscitaron, desaparecieron pronto; como ya hemos dicho, las de Hegel persistieron más tiempo e inspiraron el pensamiento posterior.

Sus escritos son profundos y eruditos, porque leía mucho y tenía una memoria extraordinaria. Su obra más destacada, la *Fenomenología del espíritu*, fue concebida como la introducción a su sistema filosófico y puede decirse que inicia una forma de pensamiento original e inconfundible; otras obras fundamentales son *La ciencia de la lógica* (1812-16), *La enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio* (1817) reeditada varias veces con cambios y publicada póstumamente por sus alumnos con explicaciones de clase, que le dieron claridad; los *Principios de filosofía del derecho* (1821), *Lecciones de filosofía de la historia*; la *Estética*; *Lecciones de filosofía de la religión* y *Lecciones de historia de la filosofía*...

Hegel, aunque tiene diferencias profundas con Fichte y Schelling, sigue con el idealismo epistemológico al que lleva a su extremo. Intenta mostrar que el ser en su totalidad es una realidad espiritual y una creación del espíritu; su sistema es un idealismo absoluto, un panlogismo, en el que el espíritu es más que el Yo fichteano (idealismo subjetivo) y más que la naturaleza de Schelling (idealismo objetivo), pues es el espíritu absoluto del mundo, que ya no se considera unilateralmente ni desde el sujeto, ni desde el objeto.

La filosofía para Hegel es el saber absoluto concebido como el desarrollo de formas inferiores que se elevan hacia las superiores. La *Fenomenología del espíritu* mantiene que la ciencia es esencialmente sistemática y consiste en nociones que se van derivando unas de otras de modo necesario. La

ciencia no es una suma de nociones, es un conjunto que se va haciendo y rehaciendo a sí mismo al resumir, unificar y superar las doctrinas anteriores, y alcanzará su estatus de ciencia sistemática en la madurez de la historia. El método para la ciencia es el dialéctico, que sigue el modelo de evolución interna del mundo en tres fases: tesis/antítesis/síntesis, en el que la verdad va superando los errores y avanza hacia su sistematización.

Hegel no concibe el conocimiento como la representación que el sujeto hace de algo externo a él, pues la representación misma es parte del objeto y se hace espíritu objetivado. Se supera así el concepto de conocimiento como la relación de modelo y copia, que ya Fichte había puesto en entredicho. Para Hegel todo es Idea, todo es Espíritu, que va haciéndose progresivamente, en etapas sucesivas, cada una de las cuales es un paso hacia lo Absoluto. El primer momento es la certeza sensible, que puede enunciar el ser del objeto, con determinaciones espacio-temporales; pero como el conocimiento es universalista debe avanzar más. En estas primeras fases es inevitable la oposición sujeto-objeto y pueden manifestarse contradicciones entre el saber sobre el objeto y el objeto mismo. Un grado más de la certeza sensible es la percepción, en la que persiste la oposición entre sujeto y objeto y la posible contradicción. Se supera este paso en la conciencia que se reconoce a sí misma y se dirige hacia el saber absoluto. La diversidad y la oposición de la conciencia y el objeto quedan superadas y la razón individual se integra en la historia. Entonces la conciencia, el Yo, se hace historia.

La *Fenomenología del espíritu* explica este proceso y afirma que sólo el espíritu es real. De esta afirmación parece deducirse una filosofía espiritualista, pero el término espíritu está utilizado en una acepción especial: lo espiritual no es una entidad superior a la realidad, sino que es la esencia, lo que existe por sí mismo, una forma de ser, que no se alcanza de una vez para siempre, pues está sometida a una dialéctica interna, por la que la realidad se constituye espiritualmente, se va haciendo espíritu, cosa que ya era en forma inconsciente. El espíritu avanza superando sus propios errores hasta el saber absoluto. Tesis, antítesis

y síntesis son los distintos momentos en los que la Idea es afirmada, negada y superada, pues el método dialéctico no es un modo de discurso, es la misma realidad en su desenvolvimiento.

La Idea es una de las nociones fundamentales en el sistema hegeliano. El espíritu subjetivo es el espíritu individual, afincado en la naturaleza humana que avanza hacia la conciencia de su independencia y su libertad, a través de la sensación y del sentimiento que le facilitan la entrada en sí mismo; cuando toma conciencia de sí mismo y está, por ello, liberado de su vinculación a la vida natural, se realiza en el espíritu objetivo en grados diversos: Derecho (grado inferior de las realizaciones del Espíritu objetivo, que da paso a la ética), Arte y Religión (como síntesis del Espíritu subjetivo y objetivo, es decir, como Espíritu Absoluto, que se despliega en la intuición de sí mismo) y finalmente Filosofía (que es la Idea absoluta en el final de su evolución). Así es el ciclo de despliegue y de autoconciencia del Espíritu en la Historia.

Este sistema filosófico es difícil; el Prefacio a la *Fenomenología del Espíritu* y las nociones preliminares a la *Enciclopedia* señalan las líneas fundamentales y facilitan su lectura.

Para Hegel la realidad y lo verdadero no son sustancia, sino espíritu; el espíritu se autogenera, genera su propia determinación y es infinito, no una mera exigencia como pretendía Fichte. La concepción hegeliana de la realidad nace del romanticismo y termina superándolo. El infinito romántico que Schelling condensa en el *Streben* (tender a) se resuelve en la noción hegeliana del espíritu que reflexiona sobre sí mismo, se autorrealiza y se autoconoce.

Es necesario un método que posibilite el conocimiento de lo absoluto de un modo científico, porque lo infinito no se capta, según mantienen los románticos, con el sentimiento, la intuición o la fe. Ese método es la dialéctica, capaz de encontrar lo verdadero en forma rigurosa, pues es la forma como se desenvuelve la realidad misma.

La dialéctica fue un descubrimiento antiguo: de la escuela de Elea, especialmente Zenón, junto con Platón. Kant la utilizó en la *Crítica de la Razón Pura* para plantear

algunas antinomias insolubles (por tanto sin darle valor cognoscitivo); Hegel la toma de Platón, particularmente de los diálogos llamados dialécticos (*Parménides*, *Sofista* y *Filebo*).

El intelecto es la facultad con potencia abstractiva que se eleva de lo particular a lo universal: distingue, separa, define y confiere universalidad a su contenido; cuando actúa es lo contrario de la intuición inmediata y de la sensación, que se dirige sólo a lo concreto. Lo peculiar de la razón es ir más allá del intelecto para otorgar fluidez a los conceptos situándolos en oposiciones posibles. El individuo debe recorrer los diferentes grados de formación del espíritu universal hasta el conocimiento. Estas fases son la historia de la civilización, que debe reconocer la conciencia individual. El conocimiento del pasado es propiedad del espíritu universal, y pertenece a cada uno de los individuos.

La aplicación de todos estos conceptos hegelianos y del método para justificar una teoría de la literatura es difícil: la concreción de la obra literaria en sus formas y las posibles generalizaciones de sus sentidos no se adaptan con facilidad a la idea de un espíritu que recorre fases en su autorreconocimiento. Cuando se habla de teorías literarias idealistas se hacen referencias muy generales.

3.8. CRÍTICA DEL IDEALISMO

Aunque la *Crítica de la razón pura* (1781) inspira el pensamiento filosófico europeo, desde finales del siglo XVIII, es decir, casi desde su aparición, ya se cuestiona a Kant, porque parecía dejar fuera de su sistema los aspectos más vivos de la experiencia humana. En realidad, la primera rectificación la inicia Fichte cuando reclama para el Yo el centro de la reflexión filosófica y rompe el equilibrio entre los dos elementos del conocimiento.

Fichte, al reivindicar lo subjetivo, desarrolla una filosofía de lo absoluto en la que el conocimiento se convierte en un aspecto de las relaciones del hombre con el Universo y con el Creador. Schelling continúa el camino de la

especulación filosófica hacia datos universales y trata de fundamentar filosóficamente la legitimidad de la conciencia subjetiva. Podemos decir que Fichte y Schelling, a la vez que continúan el kantismo, inician la reacción contra él y contra la tradición epistemológica, de origen cartesiano, que identificaba el saber científico con formulaciones exactas y estables.

El peso ideológico de la Revolución francesa (1789) mueve a la juventud alemana hacia un romanticismo que en lo político propugnaba una liberación social (caída de las tiranías) y una utopía (la fraternidad humana) y en el arte llevaba a la total libertad del espíritu creador y a la manifestación directa del genio, sin normas que oscurezcan la inspiración.

Creemos que la clave de la literatura romántica está en la exaltación del Yo que realiza Fichte: el arte como manifestación del mundo interior, y en la identificación con la Naturaleza que propone Schelling. El romanticismo anterior a estos dos filósofos es una reacción contra la tradición normativa de la poética mimética, y se llena de contenido con las ideas de los dos filósofos. Por el contrario, la filosofía de Hegel no incide sobre la creación literaria de modo inmediato.

Los románticos consideran empobrecedora para el arte la normativa que exige el modelo de las ciencias naturales y reclaman una autonomía de creación y de conocimiento para el mundo cultural y artístico, y acaso la preponderancia del Yo, del subjetivismo, en el arte. *Sturm und Drang* fue el movimiento que defendió estas ideas, y Hölderlin, el poeta de los *Himnos a los ideales de la humanidad*, de las *Odas* y de las *Elegías*, fue el autor que les dio forma. Fichte dará fundamento teórico a todas las vanguardias al proclamar la libertad del artista creador, frente a la técnica del poeta observador con canon en la Naturaleza, y Schelling dirá que la belleza es lo infinito representado en formas finitas, con lo que el arte adquiere un carácter casi sagrado como revelación de lo divino en la naturaleza y en el hombre.

La juventud alemana vive el romanticismo con entusiasmo hasta en sus formas: todos visten de azul, como Werther y todos admiran a Schelling por sus amores. Hay

voces en contra porque consideran que estos aspectos son un tanto folklóricos y restan importancia filosófica a su sistema y convierten a Schelling en 'voceador público del Yo', o en simple divulgador de Fichte. Con todas las reservas que se quieran oponer respecto a su aplicación crítica, el peso de los dos filósofos en la literatura y en el conocimiento de la literatura es decisivo, porque quiebra el modelo tradicional que situaba el origen del arte en la mimesis de la Naturaleza e inaugura una nueva forma de entenderlo, como expresión del Yo, identificado o no con la Naturaleza.

La relación de creación y de conocimiento se establece por iniciativa del Yo. El Objeto pasa a ser considerado sólo desde el ángulo del Yo: en Fichte es el No-Yo, es decir, es un valor determinado desde el Yo. Schelling recupera el equilibrio inicial al reconocer el mismo origen para el Sujeto y el Objeto, el hombre y la Naturaleza, dotados ambos de un espíritu, aunque se manifiesta de forma consciente en el hombre y de forma inconsciente en la Naturaleza. El arte alcanzará a ser síntesis de Naturaleza y Espíritu.

Schelling, en *La relación del arte con la naturaleza* (1809) muestra cómo en la historia se exigió al arte que cumpliera diversos fines. Hubo un tiempo en que se impuso a la pintura, al dibujo, a la escultura —artes figurativas— la finalidad de representar los conceptos elevados del alma humana; otra época les pidió que reprodujeran la naturaleza; otra las impulsó a copiar no directamente la naturaleza sino las formas ya fijadas por autores clásicos, especialmente los griegos. Pero realmente la finalidad del arte consiste en dar forma visible al espíritu y revelar la identidad entre la forma ideal abstracta y el hombre individual. El arte mantiene siempre una lucha entre el espíritu y las formas, y está, por ello, más próximo a la divinidad que cualquier otra manifestación humana, incluso que la ética (bondad) y la lógica (verdad). La estética, que había reflexionado histórica y fenomenológicamente sobre el arte, sus formas y sus relaciones, dará un giro para reflexionar sobre la esencia del arte y sus leyes internas. Schelling inicia así una estética que privilegia los análisis de los contenidos de la obra artística, en tanto que son superación de lo real y

lo anecdótico. Apunta, en cierto modo, a la literariedad como abstracción de la obra literaria.

Aunque Schelling se muestra convencido de la importancia de sus aportaciones, *La relación del arte con la naturaleza* es un homenaje a investigadores anteriores, como Winckelmann (1717-1768), autor de una formidable *Historia del arte en la antigüedad* (1764) que traza una rigurosa historia del concepto de belleza en los estilos griegos. Schelling se siente identificado con las aplicaciones históricas que hace Winckelmann, al que considera antecedente práctico de la teoría que él formula.

Siguiendo la teoría de los grados, Schelling mantiene que el arte se manifiesta en grados perfectos: Miguel Ángel consigue expresar lo esencial de la belleza humana; Leonardo y Correggio expresan la gracia; Rafael pone de manifiesto la glorificación del alma. La teoría puede parecer hoy ingenua, pero es una interpretación de la historia y de la evolución del arte que lo hace ver como un camino de perfección, con la teoría del *Streben* o búsqueda incansable de lo perfecto.

La teoría de G. E. Lessing (1729-1781), expuesta en los estudios que luego reúne en el *Laocoonte* (1768), según la cual el arte tiende a recoger lo característico en circunstancias características, no es aceptada por Schelling porque reduce el arte a mero testimonio de lo circunstancial y concreto. Efectivamente estas teorías se mueven en las ideas tradicionales del arte como mimesis de la realidad y derivarán en la perspectiva sociológica a una consideración del arte como reflejo.

La tesis de Hegel sobre el arte como momento de la síntesis del Espíritu objetivo y subjetivo para formar el Espíritu absoluto, hace subir la consideración del arte hasta límites muy altos, si bien no inspiran formas nuevas de manifestación artística; las tesis hegelianas suscitaron grandes debates en Alemania, donde la filosofía se convertía en política, y surgen los hegelianos de derechas y de izquierdas que tendrán gran repercusión en la concepción y estructura del Estado, pero no tanta en la teoría del arte o de la literatura.

CAPÍTULO IV

NEOKANTIANOS. HISTORICISMO

4.1. INTRODUCCIÓN

El siglo XIX es conocido en Alemania como el siglo de oro de la historia (Mommsen, 1817-1903; Burckhardt, 1818-1897). Es la época en que se recuperan textos literarios y filosóficos de la Grecia clásica; es también el siglo de la lingüística histórica y comparada; la visión histórica de la cultura domina las investigaciones e influye también en la epistemología, a pesar del carácter argumentativo de ésta.

Probablemente el romanticismo, por su sentido de la historia y su nostalgia de los orígenes y de la tradición, propició la creación de un panorama favorable a una visión de la cultura en su dimensión histórica, y no hay que olvidar que Hegel enseñó a considerar la historia no como un acumulación de hechos, sino desde la sugerente visión de una totalidad que se desarrolla dialécticamente, como una unidad de evolución. Y creo que hay que añadir a todas estas razones otra de carácter directamente epistemológico: el enfoque histórico ofrecía la posibilidad de encontrar en la diacronía las leyes necesarias y estables que el mundo cultural no tiene en sus manifestaciones sincrónicas. Las condiciones que Kant considera específicas del conocimiento científico, y que cumplía la investigación natural dada la naturaleza de sus objetos, eran la estabilidad y el progreso, para lo cual las leyes científicas tenían que ser necesarias y universales. Pero las ciencias culturales no pueden cumplir estas condiciones porque su objeto de estudio, producto de la actividad libre del hombre, no se rige por leyes generales y necesarias.

La investigación cultural debe encontrar para justificar

su cientificidad otro fundamento, si es que existe, a partir del *factum* de los conocimientos artísticos, literarios, jurídicos, etc. y contando con la naturaleza de los objetos que estudia. De hecho no puede cumplir con los requisitos necesarios para ser considerada ciencia, si es que por ciencia entendemos la investigación que cumple tales preceptos. El estudio de la cultura o no es ciencia, o la ciencia no se limita a lo que propone Kant, o es otro modo de ciencia. En cualquier caso debemos recordar que nos movemos en el ámbito de las convenciones, no de los dogmas ni de las evidencias.

Se puede admitir, como hizo Kant, que hay unos conocimientos que socialmente se consideran científicos y luego mostrar cómo se han alcanzado y tratar de justificar cuáles son las razones de su cientificidad. Las características que, según Kant, debe tener una investigación para que pueda ser calificada de científica son la estabilidad y el progreso. Es un hecho que existen conocimientos sobre el mundo natural que cumplen estas exigencias. Es también un hecho que existen conocimientos considerados científicos por la comunidad investigadora, sobre los objetos culturales, que tratan de comprenderlos y de situarlos en el tiempo, y tratan también de identificar sus relaciones internas y externas, pero no cumplen con las dos normas exigidas por el sistema epistemológico kantiano. Mientras la ciencia natural descubre leyes generales y necesarias, las leyes que rigen el mundo cultural, si las hay, no pueden ser necesarias, pues irían contra la libertad de creación, ni generales, porque chocarían con el hecho de que el creador es siempre un sujeto particular. La ciencia cultural deberá caracterizarse y justificarse, si es posible, con razones y exigencias diferentes a las kantianas.

El historicismo decimonónico no renuncia a encontrar en la investigación cultural leyes estables y generales, pero al no encontrarlas en la manifestación sincrónica de la cultura tratará de encontrarlas en la evolución histórica de los objetos culturales.

La filosofía y la teoría de la ciencia de los siglos xix y xx dedicaron mucha atención a las investigaciones epistemológicas sobre la cultura. No intentamos hacer una his-

toria de las teorías epistemológicas formuladas en torno a la ciencia cultural, vamos a destacar las escuelas, autores y obras que propiciaron directa o indirectamente caminos para la investigación sobre la literatura y trataron de justificar la cientificidad de esos estudios.

En principio se señalaron diferencias entre los objetos naturales y los culturales a fin de fundamentar las consiguientes diferencias entre la investigación natural y la cultural y sus oposiciones básicas: valores cuantitativos frente a los cualitativos; leyes necesarias frente a libertad; generalidad frente a individualidad; explicación (descripción y taxonomía) frente a comprensión, etc. Las reflexiones y análisis sobre las condiciones generales del conocimiento abstracto y trascendente, que inicia Kant, se proyectan luego sobre la realidad histórica y social, sitúan los procesos de conocimiento en el tiempo y en el espacio, y tienen en cuenta el contexto social y científico en que se producen y se interpretan, tanto por parte del autor de la obra como por parte del lector o receptor en general. Esto significa que se contextualiza el conocimiento incorporando todas las circunstancias que los objetos culturales asumen en su ser y en sus manifestaciones.

Apenas hay teorías directamente literarias; lo más frecuente es que la epistemología se enfoque en referencia a todo el ámbito cultural y acaso en los grupos de ciencias afines, como las ciencias sobre el derecho, sobre la creación artística, sobre los hechos políticos, etc. Iremos exponiendo aquellas que puedan señalar orientaciones para una epistemología de la literatura.

Las diferencias entre los objetos (natural/cultural) son analizadas por los neokantianos de Baden, principalmente Rickert y Windelband; la realidad histórica, en cuanto condiciona el conocimiento, se incorpora a la teoría epistemológica con Dilthey; la realidad social lo hará con Mannheim; el giro hacia los análisis lingüísticos se iniciarán con el simbolismo de Cassirer y con el estructuralismo, y seguirán en filosofía analítica, en el Círculo de Viena, que enlazará con la semiología y con el pragmatismo americano, después de la marcha, al comenzar la segunda guerra mundial, de los filósofos de Viena a los Estados Unidos de

América. Todos estos aspectos, que una epistemología trascendente no tenía en cuenta, se ven como condicionantes de las ciencias de la cultura, y no son más que la consecuencia de situar al hombre en su dimensión histórica, social, simbólica, etc., es decir, como un ser individualizado por unos rasgos personales, que se relaciona con otros semejantes de una determinada manera y constituyen grupos y sociedades que cambian en la historia. Humanismo, dimensión social, evolución histórica, serán los tres rasgos distintivos que la ciencia de la cultura advierte en su objeto de estudio, frente a la ciencia de la naturaleza, cuyo objeto no es creado por el hombre, no adquiere una dimensión social, no evoluciona en la historia humana. Además se incorporará un nuevo ámbito de estudio a partir de la idea de que a todos esos aspectos que se proyectan al exterior, hay que añadir una vida inconsciente que condiciona y a veces da forma a la vida consciente, tanto a la individual como a la social. Freud, al filo del siglo xx, será quien lo advierta en sus estudios sobre el significado de los sueños, que tanto relieve alcanzará en las investigaciones sobre las obras literarias concretas y sobre la literariedad.

Se va completando así el objeto de estudio de la investigación cultural: lo plantearemos directamente en el panorama del siglo xx cuando ya estén incorporados en el conjunto de la teoría epistemológica los conceptos y relaciones que el siglo xix va aportando. Las diferencias de la Historia Humana con la Naturaleza son destacadas parcialmente por las distintas escuelas teóricas y forman hoy un conjunto de ideas y de conocimientos que se erigen en presupuestos necesarios para hacer una crítica del conocimiento cultural, y, desde luego, del conocimiento literario.

4.2. OBJETOS NATURALES. OBJETOS CULTURALES

Admitir la diferencia entre los objetos naturales y culturales es el primer paso para distinguir dos posibles modelos de investigación y para reflexionar sobre su crítica específica. Reconocer que la cultura se manifiesta en la his-

toria, mientras que la naturaleza está fuera de ella, al menos en las dimensiones humanas, es otro paso para señalar una diferenciación y unas exigencias específicas en dos tipos de ciencia, y finalmente, el considerar que la ciencia cultural se produce en unas determinadas y concretas situaciones sociales que la condicionan, por el sujeto de la investigación (el hombre es un ser histórico, racional, sensible, simbólico, con vida inconsciente, etc.) y además por el objeto de su investigación (el objeto cultural es también histórico y tiene su lugar en el tiempo y en las relaciones de la cultura), frente a la ciencia natural, que es ajena a tales condiciones, afianza una orientación epistemológica divergente entre la ciencia natural y la cultural. El conocimiento, considerado en sus elementos básicos y trascendentes (Sujeto-Objeto) y en las primeras fases de su proceso (identificación del objeto, descripción, relación entre las unidades y categorías, taxonomía), puede seguir los mismos pasos en la ciencia natural y la cultural, pero exige atenerse en las fases posteriores de la investigación a las diferencias que pueden proceder de sus objetos de estudio, y de la situación histórica de los sujetos.

A la trayectoria seguida por la teoría del conocimiento, por los análisis de sus procesos y de las circunstancias en que se da, que ocupa una buena parte de la investigación filosófica del siglo XIX, es preciso añadir otro hecho de gran relieve: es la atención que se presta a la lengua, como expresión de los conocimientos, de su conservación y de su transmisión. El lenguaje, cuerpo intermedio entre el conocimiento y la realidad, es estudiado en su ser y en sus límites epistemológicos (apartándose de la tradición gramatical) por el estructuralismo, por la filosofía analítica, por la semiología, por la filosofía cognitiva, etc. como instrumento para expresar y comunicar el conocimiento científico, y luego pasará a ser objeto de estudio en sí mismo como creador y constitutivo del conocimiento (Habermas, Adorno).

La lingüística adquiere una gran brillantez como ciencia del lenguaje en el siglo XIX y en el XX, primero con el método histórico y el comparado, y después con el estructural; la filosofía del siglo XX estudiará el lenguaje como

ámbito donde se recogen y se crean los conocimientos, y después como único mundo del conocimiento.

Los sucesivos pasos que dibujan esa trayectoria parten de algunos autores vinculados al idealismo alemán, que prolongan el interés de la filosofía por las posibilidades del conocimiento científico humano referido al mundo de la cultura. En relación a los rasgos que se van reconociendo en la cultura, señalaremos las principales orientaciones epistemológicas.

4.3. HISTORICISMO

La filosofía idealista, llevada a su máxima expresión por Hegel, a pesar del enorme impacto social que produjo y la gloria que la rodeó, pasa pronto de moda. Hacia mediados del siglo XIX se inicia una vuelta a las posiciones kantianas para revisar los fundamentos y los métodos de la ciencia; se intenta un análisis de las condiciones de validez de la ciencia cultural e histórica para lograr su justificación, que se quiere semejante a la que Kant había encontrado para la ciencia natural, cuyo desarrollo, con el respaldo kantiano, se hace espectacular.

El idealismo buscó explicaciones para el conocimiento a partir de abstracciones anteriores a la experiencia, y creó sistemas filosóficos bien contruidos a partir de algunas brillantes afirmaciones intuitivas. Los neokantianos volverán a poner los pies en la tierra y tratarán de argumentar sus pasos. Lo mismo hará el historicismo.

Windelband y Rickert, que viven respectivamente en las ciudades de Heidelberg y Friburgo, en la región de Baden, son los más destacados neokantianos de la llamada escuela de Baden. Cohen y Natorp, a cuya filosofía se vinculará después Cassirer, son las figuras más destacados de la escuela de Marburgo. Estas dos escuelas vuelven al kantismo en Alemania, aunque el movimiento neokantiano se deja sentir también en otros países de Europa: Francia, Italia, Inglaterra...

El historicismo se extenderá sobre todo en las dos últimas décadas del siglo XIX, se prolongará hasta el comienzo

de la segunda Guerra Mundial, y deja su huella en todos los estudios posteriores. Dilthey en su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883), inicia esta orientación, que se cierra con las obras de F. Meinecke, *Orígenes del historicismo* (1936), y de Hayakawa, *El final de la historia*. La presencia y evolución del historicismo se sitúa entre la primera Guerra Mundial y la caída del poderío alemán, la Revolución rusa con la difusión del marxismo, la república de Weimar, el nacimiento y caída del fascismo. Todos estos hechos dejan su impronta en el historicismo, que no constituye un sistema compacto y cerrado, pues está formado por un conjunto de autores y obras con elementos comunes, de los que vamos a destacar aquellos que puedan tener una relación con la teoría de la literatura y con la crítica del conocimiento literario.

Los historicistas parten del hecho de que el hombre es un ser histórico y los objetos creados por él entran de su mano en la historia. La relación de conocimiento que se produce entre un sujeto y los objetos culturales no puede prescindir de este hecho. El problema del conocimiento no puede plantearse solamente en la transcendencia, porque es una actividad que se realiza en el tiempo, en la historia, y en un espacio. La investigación epistemológica, después de sus posiciones transcendentales, debe tener en cuenta las condiciones concretas en que el hombre, un sujeto histórico, es capaz de adquirir conocimientos sobre objetos que le interesan, si tienen carácter histórico, y lo tienen, sin duda, todos los culturales. Esta es la idea básica del historicismo, que tiene una enorme importancia en la investigación literaria. Con entusiasmo en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX la investigación hace historias de la literatura, sencillas o comparadas, de una etapa o totales, de una nación o de una región, de una época o por autores, pretiriendo totalmente los problemas de la ciencia de la literatura en su dimensión sincrónica. Hubo frutos brillantes y numerosos en tal orientación, que se creyó autónoma y única hasta que empezó a cuestionarse a principios del siglo XX, en la práctica por el formalismo ruso y críticamente en la segunda parte del siglo, el papel relativo de la historia en el conocimiento de la literatura.

El problema inicial de los historicistas enlaza con las

teorías kantianas, aunque esté planteado desde la nueva perspectiva: el sujeto del conocimiento no es el sujeto transcendental, es decir, un sujeto libre de todo vínculo, sino el hombre que vive en un momento de la historia, con una capacidad cognoscitiva y unas posibilidades de conocimiento condicionadas por su contexto histórico. Para saber cómo se produce el conocimiento, es necesario dejar el mundo abstracto de los procesos generales y colocarse en el tiempo histórico y en el espacio de la sociedad donde se han creado los objetos y donde vive el sujeto que quiere conocerlos.

Es interesante destacar también el sentido de la historia que tiene el historicismo decimonónico; podemos afirmar que todas las orientaciones historicistas coinciden en una nota común: la renuncia a una explicación global de la historia como manifestación de un espíritu único, es decir, a la historia entendida al modo hegeliano. El historicismo cree que es el hombre quien hace la historia y, por tanto, hay que devolver el protagonismo al sujeto concreto, después de los excesos románticos sobre la Naturaleza, el Espíritu y la Historia.

En principio se intenta diferenciar naturaleza y cultura; de una parte se sitúan los hechos naturales en cuya configuración no interviene el hombre, y de otra parte los objetos creados por el hombre: Naturaleza e Historia son los dos ámbitos objeto respectivamente de los dos tipos de ciencia. Las ciencias naturales, cuyo objeto es el mundo de la naturaleza, se oponen a las ciencias culturales, cuyo objeto es el mundo del hombre, de la cultura, de la historia. Distinguidos estos dos mundos, labor que llevarán a cabo Rickert y Windelband, se incorpora a la epistemología una visión de la historia como dimensión propia del hombre (situado siempre en el tiempo), como dimensión del conocimiento (con evolución en el tiempo) y también como dimensión de los objetos que constituyen el mundo de la cultura (diferentes en el tiempo). La caracterización de la cultura y de las ciencias sobre ella ocupará fundamentalmente a Dilthey.

Cassirer destacará el valor simbólico como rasgo que define a las creaciones humanas frente a los hechos natu-

rales: a diferencia de los objetos del mundo natural, que tienen un ser, pero no un sentido, los objetos que constituyen el mundo de la cultura añaden a su ser un valor simbólico del que toman un significado. De un modo particular, el lenguaje es analizado como un sistema simbólico que tiene como finalidad, entre otras, la de expresar y transmitir conocimientos.

Mannheim añadirá a las consideraciones históricas y simbólicas, otra nota específica de la investigación humanística: la dimensión social del hombre. El Sujeto del conocimiento, el hombre, forma parte de un grupo social de cuyos saberes comunes participa y es condicionado por ellos; como sujeto individual tiene capacidad para introducir cambios en esos saberes comunes y puede cambiarlos y hacerlos avanzar. Como ser social, el hombre forma parte de una comunidad que tiene unos conocimientos, y como individuo los asimila y los vive.

Antes de pasar a la exposición más detallada de los autores y teorías historicistas, vamos a señalar algunas otras ideas comunes y más puntos de coincidencia entre las distintas tendencias, a fin de avanzar con referencias más seguras.

En relación con el positivismo, los historicistas alemanes no tienen, como hace la filosofía comtiana de la historia, la pretensión de reducir las ciencias históricas al modelo de las ciencias naturales.

Después de situar a las ciencias culturales en la historia y de diferenciarlas de las ciencias naturales, el historicismo tiende a sustituir la visión global y abstracta de la historia, por la acción del hombre. Para el historicismo, la historia no es la realización de un principio espiritual infinito (Hegel), o las manifestaciones individuales del espíritu del mundo que se encarna en el espíritu de los pueblos (idea romántica), sino que la historia está hecha por los hombres.

En la teoría de la literatura repercuten de un modo más o menos directo las ideas que se van formulando sobre el modelo de ciencia, o sobre la historia como realización del espíritu de los pueblos y producto directo del hombre; continuamente descubrimos ecos de las teorías

en la creación y en la interpretación de la obra literaria. El determinismo explicativo de Taine se apoya en la idea de que la creación literaria es producto necesario de unas condiciones naturales y se rige por leyes estables como las que ordenan el mundo natural: un autor, situado en unas circunstancias de espacio, tiempo, clima, familia, etc. puede escribir un tipo de obras determinado, por tanto, el conocimiento de la obra puede iniciarse con el estudio del entorno físico y social que la determinan de forma inexorable. Bajo esta concepción determinista de la literatura descubrimos la idea positivista de que la obra del hombre no se diferencia de la obra de la naturaleza, y, por tanto, puede ser estudiada de la misma manera y con los mismos métodos. Por otra parte, los historicistas, aunque coinciden con los positivistas en la necesidad de basar los conocimientos en hechos empíricos, no admiten que éstos lo expliquen todo, y rechazan para la explicación del mundo cultural el determinismo implícito en las leyes necesarias que rigen el mundo natural.

Siguiendo principios neokantianos, el historicismo cree que la filosofía tiene ante todo una finalidad crítica y debe señalar las condiciones de posibilidad del conocimiento y de las actividades humanas, teniendo en cuenta que la diferencia entre lo natural y lo cultural está precisamente en la presencia de valores en las obras del hombre, frente a la ausencia de valores en los objetos naturales.

Sin duda, el historicismo cumple una tarea fundamental para la crítica de la razón literaria, pues extiende la crítica a las investigaciones que Kant había rechazado como ciencia, es decir, las históricas, y busca su justificación en las leyes de evolución histórica del lenguaje, de la literatura, del arte, del derecho, etc. Pero es un hecho que ni en la lengua, ni en la literatura, ni en el arte, ni en ninguna de las creaciones humanas, individuales o colectivas, se encuentran leyes necesarias y estables, al menos en sus relaciones sincrónicas, como se encuentran en los hechos naturales; el historicismo tratará de encontrar esas leyes en la evolución histórica de la cultura. Si se demostrase que la necesidad rige la evolución de la cultura, la crítica del conocimiento encontraría en ellas la solución para calificar de ciencia la investigación histórica.

En realidad, el historicismo se mantiene en la órbita del pensamiento kantiano extendiendo al mundo de la cultura lo que Kant había hecho en el mundo de la naturaleza: intentar justificar su conocimiento científico, si bien lo hace a partir de unas coordenadas que no le corresponden. La estabilidad y el progreso, que para el mundo natural estaría en sus manifestaciones fenoménicas, podría encontrarse para el mundo de la cultura en las leyes históricas, si se demuestra que las hay. La estabilidad que la investigación natural descubre en las leyes necesarias y en el principio de causalidad que rigen la naturaleza, podría descubrirla la investigación cultural en las leyes de la evolución y en los valores, que serían las invariantes en los hechos históricos creados por el hombre.

El historicismo admite la distinción entre naturaleza e historia, por tanto, la crítica del conocimiento debe analizar la diferencia que hay entre los dos tipos de investigación, partiendo del hecho de que los objetos naturales tienen un carácter uniforme y repetible, base para un conocimiento general y estable, y que los objetos culturales tienen un carácter individual y siempre diferente, que sólo puede conducir a un conocimiento particular y variable. La epistemología cultural se propone justificar como científico, si es posible, un conocimiento diferente del que es propio de las ciencias naturales. El camino para la justificación de la ciencia cultural tiene que ser distinto al propuesto por Kant para justificar la ciencia natural:

El conocimiento científico de la Naturaleza lleva a la explicación de las causas (*Erklären*) mediante la identificación de las leyes necesarias que la rigen. El conocimiento científico de la cultura debe llevar al comprender (*Verstehen*) mediante la identificación de valores invariantes existentes bajo las formas particulares de los objetos humanos. Las acciones humanas tienen un fin y hay que juzgarlas en relación con los valores que realizan esa finalidad. Los neokantianos señalarán nuevas oposiciones a partir de los valores que descubren en los objetos culturales.

Valores culturales frente a necesidad natural, individualidad frente a generalidad, diversidad frente a uniformidad, finalidad que da unidad frente a ausencia de fina-

lidad, serían las oposiciones más destacadas que enfrentan al mundo cultural con el natural.

La teoría literaria a lo largo de los siglos ha intentado reconocer, y a la vez fijar para conseguir un canon más o menos seguro, unos valores en las obras literarias: la belleza, la originalidad, la bondad, el valor didáctico, etc. Los valores literarios serían objeto y a la vez criterio epistemológico para ver cómo se han realizado en las obras concretas y cómo pueden ser canon para la crítica y la teoría literarias. Vamos a verificar cómo argumentan sobre estos conceptos los autores más destacados del historicismo.

4.4. LOS NEOKANTIANOS: NATURALEZA/CULTURA

W. Windelband (1848-1915) y H. Rickert (1863-1936) son los principales neokantianos de la escuela de Baden. Intentan fundamentar las ciencias sociales en la llamada "filosofía de los valores". La vuelta a Kant supone para Windelband orientar la filosofía a la búsqueda de los principios del conocimiento, como valores necesarios y universales, y acudir a propuestas intuitivas sobre identidades entre el Sujeto y el Objeto del conocimiento. La filosofía se convierte así en una teoría de los valores para fundamentar el conocimiento cultural. Aunque la base de los neokantianos es la vuelta a Kant, el desarrollo de su filosofía adquiere matices nuevos por la forma de argumentar y por el desplazamiento del interés hacia los ámbitos de la moralidad y de la creación artística.

Efectivamente, Windelband amplía el ámbito del conocimiento y analiza también la actividad humana en el campo de la moralidad y del arte. La filosofía, según él, investiga las posibilidades de existencia de la ciencia, es decir, de un conocimiento que posea valor 'verdad' con extensión universal y calidad necesaria; investiga si hay una moral, un modelo de actuar que posea el valor 'bien', universal y necesario; e investiga también si hay un arte, un tipo de creación humana, que realice el valor 'belleza', universal y necesario. La filosofía tiene un carácter crítico para comprobar el objeto del pensamiento (verdad), de la voluntad

(bien) y del sentimiento (belleza), con validez universal y necesaria. La vinculación con los principios kantianos es inmediata, a pesar de que el ámbito de investigación no sea la naturaleza, sino las obras humanas.

La filosofía sobre el mundo de la cultura no tiene como objeto enunciados de hechos, sino juicios de valor como: 'esto es verdad', 'esto es bueno', 'esto es bello'. Los valores necesarios y universales son diferentes de las leyes naturales, también universales y necesarias, porque las leyes naturales, dice, responden al *Müssen*, mientras los valores responden al *Sollen*. Windelband cree que la diferencia entre ambos está en que el investigador aprehende los hechos por medio de las leyes naturales (descubre), mientras los aprueba o desaprueba según los valores (juzga). Los valores no son, ni pueden ser, principios explicativos, y la ley natural no es ni puede ser un principio evaluador. No podemos evaluar la caída de la nieve, ni el ser de las rocas; no basta describir el texto de un poema para comprenderlo.

Windelband expone su sistema en la obra de 1892, *El objeto del conocimiento*, donde analiza el triple significado de la antítesis entre sujeto y objeto: la individualidad y el ambiente; la conciencia y la realidad exterior; la actividad de la conciencia y sus contenidos. En 1894, en *Historia y ciencia natural*, propone que la diferenciación entre ciencias naturales y culturales se haga por su método respectivo: las que tratan de alcanzar leyes generales que recojan la regularidad de los fenómenos (ciencias nomotéticas), y las que centran su atención en el fenómeno individual para comprender su singularidad (ciencias idiográficas). Las primeras enseñan lo que es siempre; las segundas lo que fue una vez. La ley nunca podrá predecir el fenómeno cultural, que es irrepetible; el fenómeno nunca puede determinar la ley a la que se acoge, porque es general y preexistente.

H. Rickert toma de Windelband la concepción de la filosofía cultural como teoría de los valores y se propone sistematizarlos en una teoría del conocimiento. En *Los límites de la formación de los conceptos científicos* (1896-1902) Rickert afirma que los acontecimientos que suscitan el interés del investigador de la cultura son los que adquieren significa-

do en razón de la finalidad que les da valor. El historiador tiene que elegir los datos que tienen un valor y obviar los que no lo tienen, por ello, el conocimiento histórico es una continua referencia a un valor. El objeto del conocimiento histórico se define como *Kultur* y los valores a los que el conocimiento se refiere son las *Kulturwerke*. Del caos general que es la cultura en su conjunto, el investigador reconoce y selecciona los datos que son interesantes para su estudio, según el criterio de valor que aplica.

Rickert, coincidiendo con Windelband, había propuesto un concepto del valor como principio *a priori* para establecer la validez de los diversos ámbitos de la actividad humana, luego abandona progresivamente ese planteamiento e interpreta los valores como algo necesario y absoluto, atribuyéndoles una realidad metafísica que les confiere un alcance general y los convierte en una especie de canon y de criterio en la investigación histórica.

La teoría literaria, en la perspectiva que le ofrece la teoría de los valores, busca en la obra literaria los principios que se orientan a fines de armonía, belleza, conocimiento, verdad, bien, moral, etc. La definición de literatura como arte, como conocimiento, como expresión, como comunicación, como juego, etc. dará valor a unos hechos determinados de la obra literaria y olvidará a otros, y orientará su selección para convertirlos en datos para el conocimiento.

La teoría de los valores mantiene que el conocimiento cultural implica juzgar: aceptar o rechazar, aprobar o reprobar un objeto, como referencia para su conocimiento. Frente a Dilthey, que se inclina por reconocer su historicidad, Rickert mantiene que el sujeto del conocimiento es transcendente, está libre de todo condicionamiento espacio temporal; es la conciencia en general, lógica, ética y estética. El conocimiento tiene carácter transcendente, como para Kant, y se sitúa fuera de las condiciones o de los problemas afectivos y anecdóticos que puedan rodear la investigación. La filosofía no tiene por qué ocuparse de esos problemas, pues su objeto es la validez universal de los conocimientos, no su concreción.

En cuanto al proceso del conocimiento, Rickert asume

la distinción que Windelband había propuesto entre ciencias nomotéticas y ciencias idiográficas, e intenta demostrar la autonomía del conocimiento histórico. La ciencia natural trata de descubrir uniformidades y se orienta a lo general para explicar la realidad mediante leyes necesarias, en las que los datos empíricos se traducen en conceptos de relación formal; tanto para Rickert como para Windelband esta ciencia corresponde al mundo físico. Las leyes físicas dejan fuera lo individual, lo irrepetible, es decir, lo que es precisamente el objeto de la ciencia cultural.

En este punto, el problema de la relación científica entre lo particular y lo general, que ya tuvo presente Aristóteles, y que éste solucionó a partir de los conceptos generales capaces de asumir las predicciones de la obra particular, suscita varios interrogantes: ¿cómo puede conocerse científicamente la realidad en su individualidad? ¿Puede justificarse un conocimiento científico que no sea general, un conocimiento referido a lo singular e irrepetible? Para Rickert, como para Windelband, existe una forma de conocimiento de lo singular: se trata de la historia, que representa la realidad en sus circunstancias, sin referencia a lo general. La realidad se convierte en naturaleza cuando se la considera en general, y se convierte en historia cuando se refiere a lo particular.

La oposición entre naturaleza e historia deja de plantearse en el ámbito metafísico y se transforma en una oposición metodológica, que justifica dos formas de conocimiento diferentes, pero ambas científicas: el general, propio de la ciencia natural y el particular, propio de la ciencia histórica o cultural.

El problema central para los neokantianos fue el de justificar como científico un conocimiento referido a lo individual, a lo particular, y lo resuelven fundamentalmente con la teoría de los valores, que proceden de la finalidad de la obra, a la que confieren unidad. Esta tesis será desarrollada más ampliamente por Dilthey.

4.5. EL MUNDO HISTÓRICO. DILTHEY

Wilhelm Dilthey (1833-1911) nació en Biebrich. Enseñó en varias universidades antes de ocupar una cátedra en la de Berlín. Su obra tiene un carácter fragmentario y resulta difícil acceder a su pensamiento sistemático, pues no era su intención construir un sistema filosófico, sino mantener una actitud crítica respecto a las formas de conocimiento científico y concretamente constituye un intento tenaz de hacer una crítica de la razón histórica, una epistemología de las ciencias culturales o ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*). Su aportación más destacada a la filosofía son sus investigaciones en este campo y también, como consecuencia del estudio sobre el conocimiento en su aspecto subjetivo, sus investigaciones sobre la psicología del sujeto cognoscente.

En común con el positivismo y el kantismo, niega la posibilidad del conocimiento metafísico; con Rickert y Windelband coincide en el deseo de justificar las ciencias históricas, y completar la obra de Kant con una gnoseología de las ciencias del espíritu, es decir, una crítica de la razón histórica, que complete la crítica de la razón pura. Es contrario a la filosofía de la historia de Hegel, y también al positivismo, en cuanto éste reduce la historia a la mera naturaleza al aplicarle esquemas causales deterministas.

Se sitúa, pues, Dilthey, en el retorno a Kant; se centra en las ciencias sociales, en la investigación sobre los objetos producidos por el hombre, que responden al conocimiento y a la lógica, y también al sentimiento y a la voluntad. Este es su punto de partida para caracterizar las ciencias del hombre frente a las ciencias de la naturaleza.

En la *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883) sostiene que las ciencias naturales y las del espíritu se diferencian ante todo por su objeto. El de las ciencias naturales es el mundo exterior, los fenómenos en cuya aparición el hombre no ha tenido arte ni parte; las ciencias del espíritu estudian el mundo humano, del que el hombre tiene una conciencia inmediata, puesto que es creación suya. La observación externa proporciona los datos en las ciencias naturales, mientras que la identificación interna, la *Erlebnis*

—vivencia— ofrece los datos para las ciencias del espíritu. Las categorías y los conceptos que usan las ciencias del espíritu son humanos (significado, finalidad, sistema, valor, etc.) y muy diferentes de las propias de las ciencias naturales, que no nos dicen nada, y así lo aclara Dilthey en el cap. X:

Las situaciones en la sociedad nos son comprensibles desde dentro; podemos reproducirlas, hasta cierto punto, en nosotros, en virtud de la percepción de nuestros propios estados [...]. La naturaleza es muda para nosotros. Sólo el poder de la imaginación vierte sobre ella una vislumbre de vida e inhumanidad (1986: 83).

Dilthey opone, pues, las ciencias de la naturaleza a las ciencias históricas no sólo por el método, como Rickert y Windelband, sino también por su objeto y por su contenido. Los hechos sociales no se ofrecen, como los hechos naturales, a través de una construcción conceptual, sino de un modo inmediato y completo y son comprendidos en su totalidad en un autoconocimiento (*Selbstbesinnung*), es decir, mediante la captación de lo psíquico-espiritual, que es fundamento del conocimiento histórico. Para justificar un conocimiento de este tipo hay que acudir a la psicología, que permite comprender al hombre como ser histórico y no sólo como ser natural. Por ello, la psicología se convierte para Dilthey en el fundamento de las ciencias del espíritu.

En *Ideas para una psicología descriptiva y analítica* (1894) y en *Aportaciones al estudio de la individualidad* (1895-96) afirma Dilthey que la psicología analítica debe ser la base de las ciencias del espíritu, y además permite explicar la relación entre la generalidad del conocimiento y la particularidad de los objetos en la historia. Las ciencias del espíritu estudian las leyes y la uniformidad de los fenómenos a partir de los fenómenos singulares. El sujeto del conocimiento se encarga de relacionar los dos extremos y de establecer los puentes entre lo individual y lo general. El problema de la relación entre lo particular (fenómeno) y lo general (ley científica), lo resuelve el investigador por medio de la psicología: un hombre, el investigador, es capaz de comprender lo que ha hecho otro hombre (creador).

Pero, a pesar de su psicologismo, Dilthey mantiene que la *Erlebnis* no puede considerarse como único fundamen-

to de las vivencias del espíritu. La experiencia interna tiene otras actividades: el *Verstehen* (entender), que es revivir (*Nacherleben*) y reproducir (*Nachbilden*), con las que se logra la comprensión de lo humano y se puede alcanzar la generalidad del conocimiento.

Los problemas que tenía planteados la epistemología literaria: el paso del objeto singular (*Edipo rey*) al concepto (tragedia), tendría en el marco teórico de la epistemología histórica de Dilthey una nueva solución: el sujeto del conocimiento daría el paso, mediante su propia psicología, desde la percepción del objeto singular, al conocimiento del concepto general. El mismo sujeto que percibe lo particular lo remite en su interior a lo general. Mientras que para Aristóteles lo general está en el objeto, y el sujeto observa los rasgos generales en las coincidencias entre los objetos concretos, para Dilthey es el sujeto el que integra en conceptos generales las percepciones particulares.

4.6. FUNDAMENTACIÓN DE LAS CIENCIAS DE LA CULTURA

Dilthey vuelve una y otra vez a los problemas centrales de la epistemología de las ciencias del espíritu, a su diferenciación respecto a las ciencias naturales y a las posibilidades que tienen de ser generales y objetivas en sus conocimientos.

El pensamiento de Dilthey se va ampliando en sucesivas obras: plantea la justificación de las ciencias del espíritu en la *Introducción a las ciencias del espíritu* (Sec. IV, cap. III), (1883); vuelve sobre el tema en *Estudios para la fundamentación de las ciencias del espíritu* (1905), donde se pregunta: ¿cómo pueden delimitarse las ciencias del espíritu respecto a las de la naturaleza? ¿Dónde está la esencia de la historia y su diferencia respecto a las ciencias naturales? ¿Puede lograrse un conocimiento histórico objetivo? En *La construcción del mundo histórico en las ciencias del espíritu* (1910) desarrolla definitivamente la fundamentación que había iniciado treinta años antes.

Dilthey fundamenta la autonomía de las ciencias del espíritu en el nexo entre vivir (*erleben*) y entender (*verstehen*)

que constituye la especificidad de lo humano; esta relación no se encuentra en el mundo de la naturaleza, ni en las ciencias naturales, pero es la base de las ciencias humanas. La vida se convierte en espíritu objetivo que se realiza en instituciones (Estado, Iglesia, Derecho, Religión, Filosofía, Literatura, Arte...). Las instituciones son producto del hombre como ser social, y su sentido es el objetivo de la investigación histórica. Las ciencias naturales sólo pueden dar cuenta de lo exterior al hombre, las ciencias sociales analizan lo creado por el hombre (objetos individuales, particulares, concretos) y lo interpretan mediante la comprensión psíquica en esquemas con sentido. El entender supone un encuentro entre el Yo y el Tú: un hombre puede conocer a los demás hombres y a sus obras porque puede revivir las mismas experiencias, de ahí que la vivencia (*Erlebnis*) sea la explicación última para el conocimiento de lo humano, es decir, de la historia.

El conocimiento histórico tiene como primer rasgo específico la *objetividad*, que procede del hombre. El espíritu objetivo no es en Dilthey, como en Hegel, la manifestación de una razón absoluta, independiente del hombre, sino la actividad de los hombres que se objetiva en la historia. La cultura, el mundo histórico, es la manifestación exterior de la actividad espiritual de los hombres. Todo lo humano es histórico, todo lo que el hombre hace se inserta en la corriente del tiempo que lo asume en un orden cronológico y lo convierte en testimonio objetivo de las sucesivas etapas de la historia. La obra del hombre pasa a formar una historia ordenada en el tiempo.

Un segundo rasgo específico de lo histórico sería la conexión dinámica frente a la conexión causal que preside el mundo de la naturaleza. El individuo, las instituciones, las civilizaciones, las épocas históricas, etc., son conexiones dinámicas, con relaciones organizadas, es decir, son sistemas, que tienen su propio centro y su propia estructuración, se caracterizan por su unidad de fin y pueden ser comprendidas en sus relaciones y en su finalidad por los investigadores.

En este punto puede encontrar un apoyo sustancial la ciencia de la literatura: a partir de la presencia en la his-

toria de una obra literaria, expresión del espíritu humano de su época, la historia de la literatura, la teoría de la literatura y la filosofía de la literatura son investigaciones culturales para explicar el ser, la situación en la evolución histórica, las relaciones con obras contemporáneas, anteriores y posteriores, del mismo espacio o de otros, etc. de cada obra literaria, en su singularidad y como elemento de un sistema (la literatura); la explicación de la obra literaria es posible por la existencia de vivencias idénticas en todos los hombres; la comprensión de lo general en lo particular es posible por la identidad de experiencias internas en el autor y en el investigador, y a partir de la comprensión se alcanza la generalidad necesaria para una ciencia de la literatura.

El hombre es un ser histórico capaz de hacer obras que objetivan su espíritu y también es histórica la crítica que debe servir para señalar sus límites, pues no hay una filosofía definitiva. Es importante que el hombre adquiera conciencia de esta limitación, para liberarse del dogmatismo; esto lo consigue cuando conoce la realidad histórica. Estas ideas se muestran un tanto alejadas de la euforia romántica y de las afirmaciones de verdad absoluta que los filósofos, por ejemplo Fichte, daban a su propio sistema, a la vez que consideraban falsos los demás.

Las teorías de Dilthey tuvieron un gran relieve y un gran peso en la crítica de la razón literaria. Muchos de las teorías del siglo xx aplicaron métodos para el conocimiento de la obra literaria que se explican por la atención a alguno de los caracteres que Dilthey señaló en la investigación cultural. Destacamos algunos que son centrales para comprender determinadas escuelas críticas o teóricas:

La literatura es un producto *cultural*, y no puede ser comprendida en el esquema causal de la naturaleza, ni puede ser explicada mediante leyes necesarias, deterministas y generales. Queda, por tanto, invalidado el método determinista de Taine e incluso se desprestigian los métodos biográficos como clave para el conocimiento de la obra de un autor; aunque se hagan historias y biografías para comprender el significado de las obras, los datos de la vida deben entenderse como referencias condicionantes, no como causas determinantes.

La literatura tiene carácter *histórico*, puesto que su autor es un ser histórico. Tanto la actividad creativa como la investigadora están sometidas a las leyes de la evolución histórica. Se abre desde esta perspectiva la posibilidad de buscar leyes que rijan la evolución del hombre, de los objetos creados por él y del conocimiento sobre el hombre y sus creaciones. La ciencia cultural rechaza un estatismo que sería contrario a la historia. La naturaleza es estable, al menos desde unas coordenadas humanas; si la literatura fuese un producto estático, siempre igual, entraría en el ámbito de la naturaleza, no de la historia y menos del arte, que implica un dinamismo intrínseco. La dimensión histórica de la obra literaria y la evolución de la literatura es consustancial a su propia naturaleza, simplemente por el hecho de ser un producto humano.

La literatura, como objeto cultural, además de ser descrita y explicada en su forma y en parte de sus contenidos, como los objetos naturales, puede ser *comprendida*, mediante la recreación de la vivencia que le dio origen. Lo que es capaz de hacer un hombre objetivándolo fuera de sí, es capaz de comprenderlo otro hombre que tiene la misma psicología. La comprensión es la captación de lo que tiene de humano la obra cultural. Lo natural puede ser explicado mediante leyes generales y estables, pero no puede ser comprendido por el hombre, porque le es ajeno. Lo que los seres naturales someten a leyes es su comportamiento externo, es decir, su dimensión fenoménica, pero no su ser, lo que Kant llamó el Noumeno, que resulta inasequible para la comprensión humana.

La literatura es un producto *objetivado* sobre el que es posible, por tanto, la experiencia. Como todo fenómeno objetivado, la literatura presenta unas formas que pueden ser descritas y analizadas: la materialidad lingüística de las que se reviste el espíritu humano en las obras literarias, admite una identificación y el análisis de sus partes y relaciones.

La literatura es un producto *humano*, lo que implica una dimensión psicológica, y su comprensión ha de basarse en ella. Mientras que la objetividad de los fenómenos, incluidos los culturales, permiten un análisis descriptivo

y taxonómico, la dimensión psicológica se orienta hacia la comprensión y permite insertar lo particular, la percepción, en lo general, el concepto.

Las obras de literatura son *individuales*, cada una es irrepetible en su contexto de origen: tanto por el sujeto que la crea como por las coordenadas espaciotemporales en las que aparece, en sus formas y contenidos, en la disposición y composición de sus unidades y de su sentido, no pueden repetirse. Por otra parte, la experiencia del lector es también irrepetible, puesto que afronta la lectura desde su propio horizonte de expectativas y desde un contexto personal y social irrepetible, hasta el punto de que un mismo sujeto hace lecturas diferentes en momentos distantes de su vida.

Las obras literarias han sido creadas *libremente* por sus autores; tienen una determinada *intención*, elegida libremente por el autor y están vinculadas a unos valores, impresos en ellas a través de sus formas y de su significado. La presencia de una intención y de un valor en la obra literaria suscita en el lector, como afirmó Rickert, una actitud observadora, explicativa y taxonómica, en lo que coinciden con los objetos naturales, y además una actitud valorativa, la cual es específica de lo cultural e histórico. En este aspecto, la literatura, coincide con la forma de recepción general de las obras artísticas. La teoría de la literatura intenta alcanzar la comprensión más completa posible de la obra literaria y se complementa con una valoración que resulta vinculada al criterio con el que se analice la intención o finalidad: belleza, originalidad, verdad, canon, etc. Si un teórico admite la comprensión de la obra a través del criterio "belleza", depende de la escala donde se reconoce más o menos bello el objeto de su análisis. De aquí la vinculación de la teoría con la crítica literaria en todas las poéticas y con el canon vigente en cada época literaria.

Para lograr conocimientos sobre el mundo histórico desde los presupuestos establecidos por Dilthey, y en referencia a la obra literaria, se empezaría por identificar y describir sus unidades y relaciones, no de una forma indiscriminada, sino teniendo en cuenta la intención de la obra, el sistema que forma y los valores que implica.

Las unidades formales, organizadas intencionalmente en una estructura, son los datos para una investigación cultural, y para identificarlos, la ciencia histórica puede seguir el mismo camino de la ciencia natural, al menos hasta donde los hechos respondan. Mientras la ciencia natural pretende siempre la exhaustividad descriptiva, pues todas las partes y relaciones interesan por igual, las ciencias culturales se permiten una selección presidida por la intención que se le supone al autor y por el valor que se le da a la obra.

La explicación de las relaciones externas es posible en las dos clases de ciencia, pero la cultural da un paso más y después de analizar y explicar, debe comprender al objeto en su totalidad. Ningún investigador del mundo natural se propone comprender su objeto de estudio, le basta con identificarlo, describirlo y clasificarlo. La observación y la experimentación son exteriores y, en cierto modo, extrañas al ámbito del sujeto; son pasos que debe seguir el investigador para explicar un mundo que le es ajeno, e incluso puede encomendar estas acciones a los medios mecánicos, de hecho se han aplicado medios mecánicos para hacerlo. La comprensión, por el contrario, intenta penetrar psíquicamente en el objeto cultural, apoyándose en que el lector tiene la misma disposición vivencial que el autor de la obra y es capaz de vivir las mismas experiencias (*Erlebnis*). El texto de una obra literaria puede ser analizado en sus formas verbales, métricas, en la disposición y composición de sus unidades lingüísticas o de sus motivos narrativos, etc; en sus relaciones con esquemas reales o propuestos por el investigador, porque el discurso tiene materialidad, se ha objetivado en la palabra. Pero además puede ser comprendido en su sentido por los lectores, porque conocen y participan en la misma vida psicológica que el autor y pueden identificarse con él. Y este nivel es específico de la investigación cultural.

La literatura, entendida en su génesis como un proceso mimético, ofrece al autor y al lector el canon común de la realidad; como proceso creador ofrece además la posibilidad de una identificación psíquica del lector con el autor. Recrear el momento creacional, participar de las mismas

vivencias que el autor, recreándolas en la lectura, abre posibilidades para explicar la comunicación y el conocimiento literario. El canon exterior, la naturaleza, que en la poética tradicional aristotélica, servía de modelo al autor y de criterio de valoración al crítico y al lector, es sustituido en las teorías de Dilthey por otro criterio, que permite la comprensión, y que no es otro que la identidad psíquica de los hombres. El canon, que se situaba en el objeto, pasa con Dilthey al sujeto.

Si para Fichte el sujeto, el Yo, creaba el Objeto y por tanto podía acceder a él, y si para Schelling el Sujeto se identifica con la Naturaleza y podía comprenderla, Dilthey sitúa el puente para la comprensión en la identidad psicológica del hombre Intérprete, con el hombre creador.

La actividad científica histórica en sus pasos de identificación, descripción, segmentación en unidades y explicación (y acaso taxonomía), será considerada por Dilthey como una hermenéutica, es decir, como una técnica para explicar el texto artístico. Los procesos hermenéuticos interpretan los signos como manifestación de la vida psíquica y seleccionan los pertinentes desde una determinada perspectiva (intención, finalidad, valor). Si la investigación histórica se limitase a describir un signo tras otro, las ciencias del espíritu no pasarían de ser mera acumulación de datos eruditos, de curiosidades y anécdotas, que no ayudan nada a la comprensión del objeto en su historicidad humana. Es necesario, dice Dilthey, que el intérprete tenga cierta genialidad para alcanzar la comprensión de la obra cultural.

El crítico literario no puede ahogarse en descripciones de la obra literaria, por muy perfectas que sean, ha de participar de algún modo en la genialidad del autor para comprender la obra y descubrir su sentido, o darle un sentido. Digamos que el análisis exhaustivo de la métrica de *Fuenteovejuna*, la relación completa de sus personajes, el análisis de todas las situaciones que se suceden en la obra, y otras investigaciones cuánticas y descriptivas, no abren el camino para la comprensión del drama y de los problemas humanos y sociales que plantea. Es necesario conocer mucho más: el contexto en que se escribió, el subtexto que encie-

rra la obra, las relaciones con otros dramas, el concepto de drama, etc. El investigador de la literatura debe alcanzar la comprensión a partir de las descripciones e identificaciones que crea convenientes en la obra literaria, mirándolas como obra de otro hombre.

Dilthey, pues, mantiene una posición psicologista, historicista y culturalista. Algunas de sus observaciones han introducido límites y cambios en la historia de la literatura, han inspirado la estilística, han justificado los análisis estructuralistas al interpretar los objetos culturales como sistemas en sus relaciones internas; es antecedente de la Estética de la Recepción y de la pragmática literaria al considerar la comunicación literaria como una relación entre el Yo y el Tú, al situar la obra en su contexto histórico en el momento de su creación y de su lectura, y al señalar la posibilidad del conocimiento literario basándose en la identidad de la vida psíquica del autor y del lector.

A partir de Dilthey, la epistemología cultural intenta precisar y matizar más las diferencias con las ciencias naturales en el método, en el objeto, en los contenidos y particularmente en los sentidos. La dimensión histórica del hombre que es el eje que vertebra las teorías de Dilthey, será sustituida por la capacidad simbólica del hombre que se manifiesta en el sistema semiótico verbal, y hacia éste se orientará una buena parte de la investigación epistemológica que inicia E. Cassirer.

4.7. LOS VALORES SIMBÓLICOS DE LA CULTURA: CASSIRER

Ernst Cassirer (1874-1945) nació en Breslau, de familia judía acomodada; estudió filosofía en Marburgo con Cohen y Natorp; entre 1906 y 1919 es profesor en la Universidad de Berlín. En 1933 se ve obligado a emigrar, primero a Inglaterra, luego a Suecia y finalmente a los Estados Unidos de América, donde enseña en la Universidad de Yale y en la de Columbia. Aparte de sus obras de historia de la filosofía y de la ciencia, publica estudios como *El concepto de sustancia y el concepto de función* (1910); *La filosofía de las formas simbólicas* (tres volúmenes, 1923, 1925 y 1929); *Ensa-*

yo sobre el hombre (1944), que adquieren gran relieve en la nueva orientación lingüística.

Interesante para la epistemología cultural es el estudio *El concepto de sustancia y el concepto de función*, donde hace un repaso de las ciencias matemáticas, geométricas, físicas y químicas, para mostrar que en sus investigaciones no buscan la 'sustancia', sino la 'función'.

La metafísica de Aristóteles, que habla de un mundo de cosas de las que había que abstraer los caracteres comunes, su esencia, suscita algunos problemas epistémicos, por ejemplo, no existe garantía alguna de que lo común sea la esencia. Por el contrario, si se sigue el modelo matemático, se busca la función y lo que la ciencia analiza son las unidades, sus funciones y las relaciones entre ellas. En *La filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer tratará de precisar qué formas permiten comprender el mundo y llega a la conclusión de que las fundamentales son las formas simbólicas: el mito, el arte, el derecho, el lenguaje e incluso el conocimiento. La actividad simbólica del sujeto proporciona las formas para conocer el mundo.

El objeto de la filosofía será el conocer las actividades humanas que originan las formas simbólicas con las que se puede organizar la experiencia y crear un mundo de formas y sentidos. Los animales tienen un sistema activo y otro reactivo, el hombre, capaz de crear cultura por medio de formas simbólicas, añade a los sistemas animales uno que lo diferencia de ellos, el sistema simbólico, y, por esta razón, puede definirse como 'animal simbólico'; los animales utilizan señales, el hombre además produce símbolos.

El lenguaje es el origen del desarrollo de la cultura y señala el límite del hombre con los demás animales. El hombre supera la vida orgánica mediante su actividad simbólica y amplía el universo físico con un universo simbólico del que forman parte el lenguaje, el mito, el arte, el derecho, la religión. Los objetos del mundo no se ven directamente, sino bajo formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos o ritos religiosos, en un conjunto que configura el mundo de la cultura creado por el hombre, frente al mundo de la naturaleza sobre el cual no tiene competencia.

La definición de hombre como 'animal racional' es,

según Cassirer, incompleta, pues el hombre tiene, además de la razón, otras facultades que le permiten crear formas simbólicas. El hombre se ha construido un universo mediante el lenguaje, la religión, el arte, la ciencia, y ha creado las condiciones y los medios para interpretar, articular, organizar, sintetizar y dar universalidad a su experiencia (Cassirer, 1965: III).

Un objeto cultural se manifiesta siempre en un sustrato físico-material: la pintura en el lienzo, la estatua en el mármol, la obra literaria en el texto lingüístico. Esto hace necesaria una doble interpretación para los objetos humanos: la histórica, que los sitúa en unas coordenadas espaciotemporales, y la del sentido, que los considera expresión de contenidos humanos. La descripción de un objeto cultural se hace con conceptos físicos, históricos y psicológicos, que serán aprehendidos en síntesis, mediante la forma que los ha unificado. El aspecto físico, el histórico y el psicológico son necesarios, pero ninguno es suficiente para ofrecer la imagen total para el conocimiento: la ciencia debe integrar a los tres.

Cada una de las ciencias de la cultura, determinada por su propio objeto, crea conceptos de forma y estilo para dar una visión sistemática y establecer una clasificación de los fenómenos. Los hechos cobran sentido si aportamos conceptos para identificarlos, ordenarlos e interpretarlos, y cada una de las ciencias tiene su modo específico para subsumir lo particular en lo universal, que al fin y al cabo es el problema de toda investigación. El estilo artístico de una época se define, si se agrupan mentalmente sus manifestaciones en una unidad, como producto de una voluntad artística. Los conceptos que definen una época caracterizan los objetos, aunque no los determinan, y servirían de coordenadas generales para la caracterización por ejemplo de la literatura de una época, de un autor.

Con estos matices, Cassirer hace avanzar la diferenciación entre ciencia natural y ciencia histórica, centrando la epistemología en el método: el funcionalista frente al esencialista.

4.8. EL PENSAR FUNCIONALISTA. APLICACIÓN CRÍTICA A LA TEORÍA LITERARIA

La posibilidad de la ciencia deriva de una capacidad específica de la naturaleza humana: la actividad teórica, que, para Cassirer, se manifiesta en dos modos fundamentales y distintos: el pensar funcionalista y el pensar esencialista.

La diferencia fundamental entre ciencia y filosofía, según Cassirer, es decir, entre pensamiento funcionalista y pensamiento esencialista, hay que situarla en primer lugar en la consideración que dan a los elementos *a priori*. La filosofía, y lo mismo la ciencia, van juntas en una fase en la que eligen el objeto de estudio y lo delimitan; la filosofía se distancia de la ciencia porque no admite ninguna clase de elementos *a priori*, ningún presupuesto: debe demostrar la existencia de su propio objeto y la posibilidad de estudiarlo. La investigación filosófica no admite nada que no haya demostrado antes. Puede partir de un conocimiento doxático, intuitivo o convencional, pero debe pasar luego a su demostración.

El pensar funcionalista da lugar al conocimiento científico, el que nos interesa justificar para la teoría de la literatura. Es un modo de pensar que se inicia eligiendo un objeto y el aspecto de ese objeto que se analiza y, en virtud de tal elección, admite unos presupuestos, que la investigación puede dejar implícitos, sobre la existencia de su objeto, sobre la posibilidad del conocimiento, etc.

Además de esta actitud radical que caracteriza a la filosofía frente a la ciencia y que no le permite admitir nada que no pruebe, las dos formas de investigación presentan diferencias en la consideración del objeto. Los objetos sobre los que se proyecta el pensar funcionalista son analizados en su aspecto superficial, como fenómenos, en cuanto pueden ser objeto de observación empírica. Los objetos se convierten en objetos científicos en función de un sujeto, que proyecta sobre ellos unas hipótesis mentales.

Si nos situamos en la ciencia literaria, por ejemplo, el objeto de estudio, la obra literaria, puede ser considerada de dos modos: a) en sí misma, independientemente

de toda construcción teórica sobre ella, y b) como objeto de una investigación científica. Esta segunda posibilidad sólo se da si el investigador dirige su atención sobre ella y, cuando esto ocurre, se produce una relación de un sujeto desde una determinada actitud epistemológica —el investigador— con un objeto —la obra literaria—. La atención a una obra literaria, como a cualquier otro objeto, está condicionada por la situación en que se encuentre la ciencia en ese momento de su historia, y el conocimiento que de ella pueda tener el investigador. No se trata, pues, del enfrentamiento por casualidad de dos elementos pasivos, sino de un objeto pasivo y un sujeto condicionado por su historia que asume un contexto cultural determinado. Cualquier análisis positivo sobre el objeto, sobre los conceptos y las relaciones concretas que se quieran estudiar, se inicia con un conjunto de ideas que, en forma de hipótesis, aporta el sujeto. El investigador nunca inicia su trabajo a partir de cero, nunca está vacío o es ingenuo cuando elige su objeto de estudio y el aspecto de éste que quiere analizar. Por eso, la evolución de la teoría excede las actitudes individuales, que se injertan en una secuencia histórica. Es ésta una idea que desarrollará Popper más adelante al estudiar los paradigmas que dominan en las distintas etapas de la ciencia y que van evolucionando en las comunidades científicas.

Si hacemos un repaso de la historia de la epistemología hasta ahora, tanto la implícita como la explícita, podemos observar que el nudo central está en explicar cómo se produce el paso de lo particular a lo general, es decir, de la experiencia concreta a la ciencia. La relación de conocimiento se establece entre el sujeto y el objeto por iniciativa del sujeto, que es siempre la parte libre y activa de esa relación y mediante la transformación del objeto real en objeto científico. Aristóteles señalaba como elemento de generalización el concepto, expresado por medio de una palabra, al que podían atribuírsele predicados observados en el objeto concreto: del término (concepto) 'tragedia' se podía predicar dramático, mimesis, *pathos*, anagnórisis, catarsis, etc. Kant, aunque fija un equilibrio entre Sujeto y Objeto, admite que el sujeto tiene la iniciativa de la relación y proyecta sobre los objetos los juicios *a priori*. Los idealistas

veían la relación Sujeto-Objeto a partir de la preponderancia del Sujeto (Fichte) o con la identidad de Sujeto y el Objeto en la Naturaleza (Schelling). Dilthey se apoya en la igualdad de los sujetos para explicar la comprensión de los objetos creados por el hombre. Cassirer habla de una teoría, presente en la historia de la investigación, que el sujeto proyecta en forma de hipótesis sobre el objeto, que responderá o no a la teoría. Amplía así el término verbal al que se refería Aristóteles y también los juicios *a priori*, vacíos de contenido, que señala Kant. Pero al hablar de una teoría previa que procede de la situación de la ciencia y que aporta el sujeto, puede asomar la tentación de proponer una argumentación, un constructo teórico que fuerce la investigación hacia la confirmación empírica. En este caso se desvirtuaría totalmente la finalidad de la investigación científica, que consistiría en crear teorías y luego buscar su verificación externa. No es así, Cassirer se refiere no a una teoría preconcebida que para confirmarse condicione la selección de datos. En ese caso podría pensarse que unas motivaciones extraliterarias, por ejemplo (morales, sociales, filosóficas, incluso metodológicas), imponen una forma de investigación a fin de confirmar conclusiones preconcebidas. Y no es esto, es una actitud y un conocimiento que se encuentra en el sujeto, dada su dimensión histórica, que depende de la evolución de la ciencia, y constituye una exigencia de límites para la investigación en cuanto al objeto. Por ejemplo, si intentamos hacer un estudio sobre el tratamiento del tiempo en la novela decimonónica, será porque nos interesa ese concepto y su forma de integrarse y de aparecer en un género literario, en una etapa histórica, acaso en un espacio (novela española, francesa, etc.), y en ningún caso las conclusiones pueden preceder a la investigación: no puede imponerse un deber ser a la ciencia, no pueden determinarse los resultados desde la posición previa. El dejar fuera del interés otras categorías, otros tiempos, otros espacios, etc., no es dogmatizar, sino limitar el objeto de conocimiento; el imponer la idea de que en esas novelas el tiempo pasado quita libertad en el presente, y buscar datos para confirmar esta tesis, forzando el texto, es dogmatizar; demostrar que es así, es investigar.

Cuando se inicia la investigación con una idea que se quiere avalar en un análisis, no se tienen en cuenta los datos que la niegan y se seleccionen sólo aquellos que, porque sean sacados de contexto, o porque se interpreten sesgadamente, la confirman. La investigación científica debe estar abierta a todos los datos y concluir, a favor de las hipótesis o en contra de ellas, lo que la observación empírica diga. Es necesario en la investigación dejar hablar a los datos, no forzarlos para decir lo que quiera el investigador.

Al seleccionar el objeto de estudio, para lo cual el sujeto tiene plena libertad, se sigue una actitud positiva, un criterio que se aplica a la selección de datos, a fin de organizar el caos que es la manifestación global de las creaciones humanas y las relaciones internas y externas que puedan tener. Estudiar el tiempo supone un límite, estudiarlo en la novela supone otro límite, estudiarlo en el siglo XIX es otro modo de limitar el objeto, y así sucesivamente se van imponiendo límites, que no suponen exclusiones ideológicas, intereses, u otro modo de tergiversar la libertad de investigación. El científico, repetimos, elige un objeto de estudio y lo limita según quiera.

Una vez elegido el objeto y señalados los límites en los que se pretende investigar, quedan admitidos simultáneamente, y por lo general implícitamente, unos presupuestos: la existencia del objeto, la posibilidad de emprender una investigación científica sobre él, y en ese aspecto determinado, la existencia de un método pertinente, etc. No se plantea radicalmente todo en cada investigación, porque se sigue, se supone, lo que permite la teoría en aquel momento de la historia. Siguiendo con el ejemplo de un estudio sobre el tiempo en la novela decimonónica, serían presupuestos generales: la posibilidad de identificar la categoría "tiempo" en el discurso y en el argumento de la novela, por relación al tiempo real de la trama, si ésta fuese real; la posibilidad de la existencia de una novela decimonónica identificable y con unos límites; la posibilidad de que se pueda dar sentido desde una determinada posición metodológica (historicista, semiótica, estilística...) a los datos seleccionados, etc. Insistimos en que ninguna investigación se inicia en forma ingenua, sino que arrastra pre-

supuestos, métodos, situación histórica del conocimiento, etc.

La elección del objeto, la selección de datos, los presupuestos que se admiten, son anteriores a la investigación científica propiamente dicha. Un estudio de teoría de la literatura suele iniciarse con la investigación directa, si bien es frecuente que en un prólogo se anuncien las razones de elección del objeto, se justifiquen los métodos y se anuncie el fin que se busca: no es infrecuente decir que como hasta ahora no se había hecho, o que se había hecho mal, ahora se va a hacer para completar un panorama incompleto o para deshacer entuertos. Puede que sea así, pero son los resultados los que pueden confirmarlo, pues las intenciones no son suficientes.

La investigación histórica provee de datos necesarios para un estudio teórico; la metodología ofrece caminos y no se exige, repetimos, que el investigador científico tenga que demostrar en cada caso, como debe hacerlo el filósofo, que existe el objeto de su estudio y justificar el método.

Las ideas que implícitamente incluye cualquier estudio científico suelen explicitarse cuando hay un cambio de paradigma, por ejemplo cuando en la teoría literaria se pasa de métodos "autoriales" (historicismo, biografismo) a otra consideración de la obra: semiología, "la obra en sí", estilística, o a visiones "lectorales": pragmatismo, estética de la recepción...

Podemos insistir en que los estudios teóricos de la literatura se han mostrado siempre sensibles a la evolución de la teoría de la ciencia, pues, a pesar de que no se formulen sus principios directamente en las obras, y muchos teóricos de la literatura se limiten a seguir los métodos que están en uso, se advierte en los modos de actuar qué presupuestos o qué métodos se siguen. Las preferencias por el estudio del discurso (estilística, psicocrítica), por los valores sociales del texto (sociocrítica, pragmática), por la construcción del texto (estructuralismo, tematología), etc. son orientaciones motivadas por la situación que atraviesa la teoría de la ciencia en el momento en que se inicia la investigación.

Una vez elegido el objeto, empieza la labor propiamente investigadora. Del caos que inicialmente es el mundo

de la cultura, empiezan a destacarse los hechos que una perspectiva determinada convierte en datos y se formulan las hipótesis provisionales de carácter teórico. Los datos tomados de la literatura y su interpretación van constituyendo el *corpus* de la teoría literaria.

La recogida de datos no puede considerarse más que como una fase del método funcionalista, y tiene carácter científico en cuanto es la base, no como un fin en sí misma, aunque así lo creyó el método historicista en un momento de exigencia objetivista a ultranza. La ciencia no puede quedar reducida a los datos, por muy objetivos que sean y por muy pertinentes que puedan resultar, porque, entre otras razones, la pertinencia procede de un fin, no es un valor en sí. En todo caso se puede hablar de datos para la ciencia literaria, no de ciencia literaria todavía.

Una segunda fase organiza taxonómicamente los datos tomados de las obras literarias, y culmina en una propuesta, en una interpretación. La teoría sin datos es mera especulación; los datos sin teoría son acumulación de materiales.

Un problema específico de las ciencias de la cultura es el que plantea la amplitud de los datos, puesto que estamos ante objetos individuales, que no se repiten. Para formular una teoría no es imprescindible recoger todos los datos en forma exhaustiva; bastan los de un *corpus* que se consideran significativos. Aplicando el método inductivo no está justificado formular juicios generales a partir de la experiencia sobre un número limitado de objetos, y si hay que analizar todos los objetos para concluir un juicio general, entonces la ciencia no añade nada a la experiencia. Si afirmamos que todas las tragedias acaban mal y definimos la tragedia como la obra dramática que tiene un final nefasto, no podríamos afirmar que *Ifigenia entre los tauros* es una tragedia, puesto que acaba felizmente; si decimos que todos los cisnes son blancos y aparece uno negro, nos encontramos con el mismo problema. En referencia al mundo natural podemos decir que el color de los cisnes no es pertinente y aunque un individuo sea negro, sigue siendo un cisne. En el caso de la tragedia sería necesario cambiar la defini-

ción de tragedia considerando rasgo específico del género no el final feliz/desgraciado, sino el que cause su efecto propio, la catarsis. *Ifigenia entre los tauros*, a pesar de su final feliz, es una tragedia porque cumple con la finalidad de la tragedia: producir catarsis. Y porque la definición de tragedia que admitimos no incluye ese rasgo específico de acabar mal. En todo caso el criterio es convencional, y se admite en cuanto permite comprender las obras en un esquema o definición.

La última fase de la investigación consiste en someter a prueba empírica las teorías formuladas a partir de un número limitado de datos. Si es necesario comprobar todos los casos, la ciencia no supondría, como hemos dicho, conocimiento general, sino verificación empírica de todos los casos. En la práctica se procede seleccionando un número significativo de obras que se analizan para formular juicios generales y, una vez formulados, se someten a una verificación sobre otras obras. Las hipótesis se basan en algunos datos, y la confirmación sobre otros proporciona seguridad, aunque no sea exhaustiva.

Por otra parte, las hipótesis pueden formularse de modos diferentes, según el ámbito en que se haya comprobado el fenómeno: en forma de ley estadística, o como juicio universal, atendiendo a su funcionalidad. La combinación de hipótesis, datos, juicios generales y verificación va constituyendo el *corpus* de la teoría en su historia.

Si pasamos a la teoría literaria en concreto, podemos comprobar que el pensar funcionalista toma los datos mediante la observación de la obra literaria como fenómeno, en su forma lingüística, como hicieron, por ejemplo, los estilistas; se toman las unidades narrativas que constituyen la *inventio*, su selección y su orden (*compositio/dispositio*), y todas las unidades y relaciones discretas que puedan identificarse objetivamente en la obra literaria. Los hechos se convierten en datos para una teoría, por su funcionalidad. Se puede afirmar que el pensar funcionalista, tal como lo explica Cassirer, se puede aplicar a la investigación sobre la obra literaria y conseguir conocimientos científicos sobre ella.

En el panorama general del pensar funcionalista po-

dría diseñarse un método práctico para abordar el conocimiento científico de la obra literaria, en varias fases:

1. Selección del objeto, por ejemplo la novela, en los límites que se decidan:
 - a. un tiempo y un espacio: novela decimonónica española,
 - b. un concepto: el personaje en la novela decimonónica española
 - c. un punto de vista: mimético, sociológico, psicocrítico, funcional
2. Recogida de datos, con el deseable rigor, dentro de los límites impuestos, a fin de buscar la objetividad necesaria y básica en el conocimiento científico,
3. Interpretación de los datos en enunciados generales, es decir, en una teoría, que puede confirmar o rechazar las hipótesis iniciales que presidieron la selección de datos.

La primera fase no suele traspasar el nivel de presupuestos y no suele explicitarse en las investigaciones concretas; la segunda fase es la seguida por el historicismo, cuando no va más allá de la recogida de datos; la tercera fase, la interpretación, da lugar a la teoría literaria y conduce a la comprensión de la obra. Y aquí conviene decir que la comprensión no se limita a una lectura determinada, pues la obra literaria, como obra artística, tiene más de un sentido y, por tanto, más de una lectura. Esto es lo diferencial de la ciencia de la cultura frente a la ciencia de la naturaleza, pues ésta llega a una lectura única de los fenómenos que estudia. Y lógicamente desde la comprensión se pueden descubrir relaciones con otras obras y se pueden formular conceptos y juicios generales.

La aplicación de las tres fases del pensar funcionalista al análisis de la obra literaria origina un conocimiento científico sobre la literatura. Es un modo de pensar racional que genera un saber caracterizado por la unidad y firmeza en el método y por la estabilidad y generalidad de los resultados y que admite verificación empírica dentro de unos límites.

Por firmeza no puede entenderse una exactitud cuántica, y tampoco que el aspecto que se analiza en el objeto deba

ser siempre el mismo. La polivalencia de las obras artísticas, y concretamente de las literarias, proviene de su propio dinamismo interno y externo en relación con el contexto y con los sujetos, y de la posibilidad de organizar la lectura desde perspectivas diferentes. A través de la historia de la teoría literaria se han estudiado las obras desde perspectivas diferentes y en aspectos generales o parciales, cuya suma constituye hoy el conjunto de los saberes literarios, que siempre será ampliable. No se ha hecho, por ejemplo, el estudio de los personajes de todos los dramas, ni el análisis total de la disposición de sus unidades, no se han hecho muchas investigaciones y análisis que podrían haberse hecho, pero esto no significa que no haya conocimientos generales, pues, como hemos dicho más arriba, no es necesario el análisis exhaustivo para ofrecer juicios generales, al menos tal como puede entenderse en el método del pensar funcionalista proyectado sobre el mundo de la cultura.

Parece lógico pensar que los análisis sobre los objetos naturales agotan el aspecto que se analiza; la obra natural no está destinada a la comunicación, ni puede ser interpretada válidamente desde perspectivas diferentes; las perspectivas que toleran son de carácter ontológico y metodológico, no provienen del lector, que debe adoptar una actitud lo más objetiva y distante posible.

La literatura, como realidad cultural, no es una suma de obras que ofrecen un conjunto de datos inconexos, es un objeto para la investigación científica que se analiza desde la unidad de sentido o desde la unidad que le confieren unos conceptos generales, como propuso Wölfflin para el arte y como propusieron Platón, Aristóteles, Kant, etc. para la ciencia en general.

No es posible aplicar el pensar funcionalista para alcanzar fórmulas matemáticas o leyes absolutamente generales, puesto que esto depende de la naturaleza del objeto de estudio. El método funcional es ineficaz en el ámbito de la cultura, si se pretenden fórmulas generales o funciones exactas, puesto que los objetos culturales no responden a este requerimiento de generalidad y de exactitud. Si admitimos que los datos fenoménicos del mundo de la cultura mantienen unas determinadas relaciones organizadas en unidades estructurales, es decir, si constituyen un sistema

de unidades y relaciones, parece que el pensar funcional es el método adecuado para conocerlas. No descubrirá relaciones exactas, que no existen en el mundo de la cultura, sino relaciones estructuradas que dan unidad de fin a las obras del hombre y las convierten en sistemas, según afirmó Dilthey; y no puede alcanzar juicios generales para todas las obras, sino juicios generales válidos para su interpretación.

4.9. EL PENSAR ESENCIALISTA. EXPOSICIÓN Y CRÍTICA

El pensar funcionalista (*Funktionsbegriff*) es el método propio de la ciencia, con las particularidades que hemos señalado para la natural y la cultural respectivamente; el pensar esencialista (*Substanzbegriff*) es el método adecuado para alcanzar conocimientos filosóficos. Los rasgos que distinguen a uno de otro se originan en los presupuestos, que la filosofía no admite sin prueba, y en el objeto sobre el que pueden aplicarse y se hacen evidentes en la trayectoria que se sigue desde las cosas a su intelección.

El pensar esencialista emprende el estudio de su objeto sin admitir previamente nada: en cada investigación parte de cero. Elige los objetos de la naturaleza o de la cultura, y se enfrenta a ellos en su totalidad, en todo su ser. Si se elige la literatura, será su conjunto, porque no hay posible filosofía sobre una obra determinada, sino sobre la literatura en su conjunto, y en todo caso, una obra puede servir de punto de partida para generalizar en algún sentido. Por principio no admite presupuestos, ni respecto a la entidad del objeto, ni respecto a las posibilidades de su conocimiento filosófico. Es más, el que se elija un objeto de estudio no implica que se admita teóricamente su existencia, pues ésta debe ser demostrada, y el que se inicie una investigación, no implica que ésta sea posible, debe ser demostrada su posibilidad. La demostración de la existencia del propio objeto en su especificidad, distinto de los demás e identificable, y la justificación teórica de un conocimiento sobre él, son temas de la filosofía, el ontológico y el gnoseológico respectivamente.

Una filosofía de la literatura deberá abordar como temas propios el de la existencia de una realidad material, histórica, psíquica, con rasgos específicos, que se denomina literatura y es diferente de otras realidades cercanas, y deberá también abordar el tema de la posibilidad de un conocimiento sobre tal realidad.

La presencia fenoménica de la literatura, sus vinculaciones, relaciones y comportamiento social, sus manifestaciones exteriores en general, pueden ser analizadas por la ciencia literaria; por el contrario, la filosofía de la literatura trata de encontrar los conceptos esenciales que descubran el ser de la literatura.

Conviene aclarar estas diferencias entre pensar funcional de la ciencia y pensar esencial de la filosofía porque pueden exigírsele al primero las condiciones de actuación del segundo, así lo hacen por ejemplo Ogden y Richards en *El significado de significado*, donde acusan a Saussure de actuar como un investigador principiante en su *Curso de lingüística general*, al dar por supuesta la existencia de su objeto de estudio, el lenguaje. Si lo que pretendió Saussure, y eso parece, es hacer ciencia del lenguaje, no tiene por qué demostrar su existencia, simplemente parte de la convención social o de un concepto verbal del diccionario para señalar su objeto, el lenguaje, lo que socialmente se entiende por lenguaje. El saber lo que se hace y por qué se hace, da seguridad al investigador y evita objeciones innecesarias.

El pensar funcional se proyecta hacia la superficie de las cosas, dando por supuesta su existencia a partir de su manifestación, a fin de identificar sus unidades y descubrir las relaciones que mantienen, pero siempre en el plano de lo fenoménico, del *cómo*. El pensar esencialista, sin abandonar en ningún momento el ser total, parte de lo fenoménico y circunstancial, que es lo que se ofrece de inmediato a la percepción, y profundiza sobre el ser, sobre el *qué*.

El rechazo de todo presupuesto, la consideración del objeto en su totalidad, frente a presupuestos iniciales y observación de la apariencia fenoménica son los rasgos que respectivamente caracterizan a las dos actividades teóricas. Considerados así, en la oposición que establecen esos

rasgos, el método funcionalista y el método esencialista se muestran como dos formas irreducibles para afrontar el conocimiento del mundo natural y cultural. Cualquier método de investigación se enmarca en uno de estos dos generales.

Como parece lógico, la forma de expresar las verdades alcanzadas por uno y otro tipo de análisis tiene que ser también diferente. La forma más utilizada, y parece la más adecuada, de expresar los resultados de la investigación filosófica es la función lógica atributiva: juicios en los que se afirma o se niega un predicado de un sujeto, es decir, relaciones esenciales a través del verbo *ser*. El pensar funcionalista llega a juicios que describen partes, que cuantifican la extensión de algunos caracteres del objeto, que señalan divisiones, etc.

También en la fase de crítica de las verdades alcanzadas, es decir, en la vertiente empírica de la investigación, existen diferencias entre filosofía y ciencia. Las proposiciones filosóficas no son verificables empíricamente, ya que su objeto trasciende la experiencia; la comprobación de la verdad o falsedad no puede hacerse por contraste con la forma de actuar de las cosas, sino por medio de la crítica de los conceptos en el proceso lógico y verbal que el entendimiento ha seguido para alcanzarlos. La verificación de los conocimientos filosóficos es posible revisando los pasos conceptuales que, a través del lenguaje, se han dado, volviendo de las conclusiones hacia atrás para revisar cada una de las argumentaciones.

Por sus caracteres, el pensar esencialista tiene un cometido difícil: los errores, si los hay, sean de la captación del concepto esencial, sean de la aplicación de las leyes de deducción lógica, no se ponen de manifiesto en la resistencia que pueden ofrecer las cosas a la actuación prevista; las cosas no se analizan como sujetos de acción o de relación, sino en su ser.

El pensar funcionalista, por el contrario, cuenta con dos fases: una de discurso subjetivo, que actúa en la creación o formulación de las hipótesis, y otra objetiva: la confrontación con las cosas, que confirman como verdadero o falso el resultado de la investigación. El pensar esencialista

dispone sólo del entendimiento para construir el discurso, sin posibilidad de confirmación o de rechazo empírico posterior. El riesgo de caer en errores es alto, y es posible construir un sistema amplio y coherente en sí mismo, que resulte falso por un error en los presupuestos, o en el uso de las leyes lógicas, por un paso en falso al inferir o deducir.

La razón, que en el pensar funcional se apoya en la experiencia, actúa sola en el pensar esencial y luego se critica a sí misma. En los dos modos de pensar pueden señalarse algunos elementos comunes muy generales: el sujeto pensante es el hombre, y el objeto puede ser la naturaleza, el mismo hombre y sus obras. El hombre, ante la naturaleza, puede hacer construcciones teóricas de índole científica y filosófica; el hombre, ante los objetos culturales que crea, puede igualmente construir ciencia y hacer filosofía.

Ciencia de la naturaleza y ciencia de la cultura tienen en común el método funcionalista. Mientras que la ciencia natural trata de descubrir las relaciones exactas que rigen el comportamiento de los seres naturales y formularlas por medio de funciones matemáticas, la ciencia de la cultura se propone descubrir las relaciones estructurales o sistemáticas que dan forma a las creaciones humanas, y las expresa en formas diversas, que excluyen la función matemática, porque sus valores no son exactos y sus partes y unidades se relacionan entre sí de forma cualitativa, no cuantitativa. La naturaleza de las cosas creadas por el hombre participa del rasgo fundamental de la naturaleza humana: la libertad. Cada objeto cultural es creado por un individuo: un cuadro se diferencia de otro por el tema, por la técnica, por los elementos materiales que le dan expresión, y también por la inspiración, por el estado de ánimo que refleja o sugiere, por el arte con que está hecho y que se vincula exclusivamente a su autor, aunque pueda ser interpretado por sus lectores. La obra literaria ofrece posibilidades de variación amplísimas, y cada autor o lector participa en ellas de modo distinto.

La filosofía de la naturaleza y la filosofía de la cultura resultan de la aplicación del pensar esencialista a los hechos naturales o a los hechos humanos respectivamente.

En ambos casos el método de investigación es el mismo; deja fuera de las posibilidades de formulación final la función matemática, pues las relaciones que busca la ciencia (exactas/estructurales) son sustituidas en la indagación filosófica por las esencias.

Del contraste de los dos modos de pensar y de sus propios caracteres, pueden deducirse los temas fundamentales y generales de una filosofía de la literatura. Entendemos por tal, la especulación teórica que resulta de la aplicación del método esencialista al análisis de la literatura como creación humana.

El primer tema de una filosofía de la literatura sería el *ontológico*; determinar qué es la literatura, no en un nivel pragmático (la creación humana que por consenso social tácito se denomina literatura), sino desde una perspectiva lógica, como un objeto con unos caracteres específicos. Propio de la ciencia sería describir, identificar las unidades y clasificar las obras que se denominan literarias.

En relación con el tema ontológico se podría plantear el *deontológico*: cómo debe ser la literatura. Puede plantearse en referencia a todos los hechos humanos, pues por ser humanos son perfectibles, y también contingentes: pueden ser de un modo o de otro; las razones que explican cómo son pueden ser cambiadas por otras, y de hecho, históricamente, se han cambiado con frecuencia, por criterios formales, de estructura o de sentido (belleza, verdad, originalidad, etc.).

El problema fundamental de este tema estriba en determinar en nombre de qué se busca, se justifica o se intenta imponer una forma u otra de literatura. El mismo sistema literario tiene sus exigencias, si se considera la obra en sí; la finalidad, si se busca una determinada para la literatura, por ejemplo, informar, producir catarsis, enseñar, entretener, etc., como han pretendido las poéticas miméticas; alcanzar la belleza, si esta nota trascendental se admite como principio del arte; la verdad, si se pretende considerar la literatura como un modo específico de conocimiento, por medio de la intuición o del sentimiento, de forma distinta a la argumentación realizada por la mente, etc. En cualquiera de estos supuestos, ¿quién, cuándo, cómo, dónde

se establece el canon de literatura sistemática, verosímil, bella, verdadera, modélica, didáctica, etc?

Si la literatura ha sido creada por el hombre para una finalidad determinada, individual, social, antropológica, etc. como parece, la filosofía se enfrenta a otro tema inmediato, el *axiológico*: ¿para qué sirve? ¿Qué papel desempeña la literatura en el conjunto cultural de la humanidad? ¿Sirve para exaltar los ánimos y, por tanto, es perniciosa en una sociedad bien organizada, como creía Platón? ¿Es útil para el poder político como medio de propaganda, para evitar la concentración urbana alabando la vida rural? Etc.

Serían temas de este ámbito axiológico las causas de la literatura, tanto las eficientes, es decir las que explican su origen, como las teleológicas que señalan su finalidad, las que se refieren al autor y al contexto y las que miran a la recepción de la obra y a sus efectos sociales.

Otro de los temas filosóficos sería el *epistemológico*, que se ocupará de estudiar las posibilidades de una investigación científica sobre la literatura y, si se admite el *factum* de unos conocimientos científicos, deberá comprobar cómo se han conseguido y en qué condiciones pueden ampliarse.

Todos estos temas son objeto de una filosofía de la literatura, y llevarían a un conocimiento diferente del científico y también diferente del que aporta la historia de la literatura.

Podemos decir que después de Cassirer se cierran los grandes sistemas epistemológicos culturales. La investigación literaria se orientará hacia el lenguaje como instrumento de expresión y comunicación, o tratará de ver desde una teoría cognitiva qué mecanismos de la mente y qué reacciones explican el conocimiento literario, y en este punto, al problema central de todo conocimiento científico, tratará de explicar cómo se pasa de lo particular y empírico a lo general y mental, cómo se produce la interacción de un sujeto con un objeto, el conocimiento.

Por otra parte, en el siglo xx se camina hacia la negación de los elementos básicos del conocimiento: el yo, el objeto, el lector, hacia la negación del texto, la decons-

trucción, hacia la negación de la cultura, con el multiculturalismo. Y a la vez, como reacción, el renacer de la Gran Teoría, que reclama los universales.

Revisamos en el capítulo siguiente las seguridades —pocas— que se mantienen, o que algunos mantienen, y las formas concretas de investigación que han seguido las diferentes escuelas que históricamente llenan el siglo xx. Podremos ver en ellas cómo se han aprovechado algunos de los conceptos que la epistemología decimonónica pudo aclarar, cómo las teorías literarias que se han seguido y se han conformado en el siglo xx responden más o menos directamente a las orientaciones que la crítica del conocimiento literario indica en sus autores más destacados.

* * *

CAPÍTULO V

CRÍTICA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO EN EL SIGLO XX

5.1. INTRODUCCIÓN

El objeto de la ciencia de la literatura es el conjunto de las obras literarias, donde se produce la literariedad; el *corpus* para una crítica de la ciencia literaria en el siglo xx son las investigaciones y teorías que en este siglo se han realizado y formulado sobre la literatura. La ciencia de la literatura analiza y teoriza sobre las obras literarias para alcanzar unos saberes científicos; la teoría de la ciencia literaria, epistemología literaria o crítica del conocimiento literario, adopta una actitud crítica ante esos saberes e intenta explicar cómo son y qué valor científico han alcanzado; comprueba si el *corpus* analizado es el propio, si los métodos aplicados son científicos, si la formulación de los conocimientos es correcta; si suponen avance, si tienen estabilidad, si explican la obra literaria, si permiten o facilitan su comprensión. En resumen, la epistemología verifica si la literatura puede ser efectivamente objeto de una investigación científica, de una teorización coherente, si la teoría literaria investiga con los métodos de la ciencia y si los conocimientos que adquiere pueden presentarse como científicos, por su objetividad, su verdad y su generalidad. En el supuesto de que éstos sean los rasgos específicos de la ciencia.

En principio, la epistemología literaria trata de explicar qué características corresponden a la teoría de la literatura para que pueda ser considerada ciencia; de qué modo específico lo es, y a qué ámbito de la investigación pertenece. Una epistemología general que estudie las posibilidades

del hombre para adquirir conocimientos científicos, es el marco de la epistemología literaria, que analizaría el modo concreto en que el estudio de la literatura llega a ser ciencia. De otra parte, la epistemología literaria debe especificar también su contenido: una ontología determinará qué objetos pueden ser estudiados científicamente, y si entre ellos está la literatura. Si el hombre es capaz de obtener conocimientos científicos sobre ese objeto, la literatura, es posible una ciencia literaria y en este caso cabe hacer la crítica de los conocimientos para verificarlos o para falsarlos. Si las creaciones humanas no pueden constituirse en objetos para la ciencia, sería imposible una ciencia de la literatura; si hay posibilidades de analizar con métodos científicos las obras culturales y entre ellas las literarias, podemos plantear nuestro objetivo de hacer una crítica del conocimiento literario.

De hecho hay en la historia del pensamiento occidental una larga tradición de poéticas, o tratados sobre la literatura, y sobre los conocimientos que han conseguido puede hacerse la crítica epistémica correspondiente para contrastarlos como científicos. Pero además, a esta crítica pragmática sobre el *factum* de las teorías formuladas, se puede añadir una teorización sistemática sobre lo que puede hacerse si se aplican métodos científicos a un objeto cuyos rasgos como objeto científico también hay que precisar.

Lo hemos planteado ya en la Introducción general, hemos revisado los caminos seguidos por el conocimiento literario y sus justificaciones implícitas o expresas; las primeras las analizamos por su realización en las poéticas; y luego los problemas de la teoría literaria en el conjunto de las investigaciones culturales, puesto que no se ha hecho hasta ahora una crítica del conocimiento literario y sus posibilidades epistemológicas. Hemos comprobado que estamos ante un objeto humano muy complejo, con límites difíciles de precisar, sobre el que se plantean problemas ontológicos y se alcanzan conocimientos que avanzan con más inseguridades que certezas, y con una dificultad añadida: pocas veces en la historia de la epistemología se ha hecho la crítica directa del conocimiento científico li-

terario, pues generalmente se subsume en una crítica del conocimiento cultural y, a lo más, en una crítica del conocimiento artístico. Por otra parte, no es infrecuente que los estudiosos de la literatura, particularmente los historiadores de la literatura, rechacen frontalmente para sus estudios la calificación de científicos, por considerar que esa denominación es poco adecuada en una investigación sobre el arte de la palabra: borran los límites entre el arte y el conocimiento sobre el arte; piensan que como teorizadores sobre el arte, son artistas. Están equivocados: una cosa es la creación literaria, de naturaleza artística, y otra, bastante distinta, el conocimiento sobre la creación literaria, cuya naturaleza es discursiva, mental.

De todos modos, a falta de la crítica del conocimiento literario, hay una tradición de investigación sobre la literatura que se remonta veinticuatro siglos en la historia, hasta la *Poética* aristotélica: hay unos temas discutidos en los siglos y hay unos métodos que oscilan de lo teórico a lo práctico que han sido aplicados reiteradamente. Todo ello constituye un *corpus* de investigación amplio y estabilizado, con prestigio, sobre el que generalmente se piensa que constituye ciencia de la literatura.

En el siglo xx la teoría literaria plantea una crítica de los conceptos que le han servido de presupuestos y revisa los métodos que pueden seguirse después de que se ha reconocido el objeto de estudio y se han precisado sus rasgos específicos y sus relaciones. Se han identificado, siguiendo el método estratificacional, unidades en los distintos niveles del texto; se han reconocido las relaciones internas y externas de la obra literaria, se han señalado los sujetos que intervienen en el proceso de expresión, de comunicación y de recepción literarias y se han precisado sus funciones. La teoría de la literatura ha hecho crítica de su propia situación y sus posibles temas, y ha delimitado su objeto y un *corpus* de conocimientos, sobre los que la epistemología literaria ha de juzgar si son científicos.

Las teorías literarias coexisten o se suceden en gran número a lo largo de ese siglo, y parecen haber completado los aspectos y las relaciones que pueden ser estudiados desde el centro único de la obra de arte literario. Hay,

pues, una situación de hecho: el estatus actual de la ciencia literaria y su autocrítica, y hay unas posibilidades sistemáticas y teóricas para precisar cómo ha de ser un estudio de la literatura, si quiere que se le reconozca valor científico. La situación de hecho y las posibilidades teóricas pueden coincidir o no. Según vamos a ver, los estudios se realizan de formas muy aleatorias, a causa de un desarrollo interno, por influjo de otras investigaciones, científicas o filosóficas, siguiendo la moda de un paradigma que ha tenido aceptación, etc., y en cada caso los autores aportan su propia visión del objeto, del método y de la ciencia, en sus conceptos particulares y personales; la historia de la investigación reconoce todas las libertades que son propias de la ciencia, a la hora de elegir el objeto de estudio general o parcial y al elegir entre los métodos posibles, y discurre como puede; las posibilidades teóricas planean sobre ella y, a veces, se realizan adecuadamente, otras no pasan de ser referentes generales de una investigación no científica, que puede ser exacta y honesta, pero mal planteada o mal resuelta.

Una característica inherente y específica del conocimiento literario es precisamente que ninguna interpretación de la literatura es completa, ninguna lectura agota el sentido de la obra literaria, y ninguna metodología puede considerarse definitiva; ninguna teoría desplaza a todas las demás; y es posible que ninguna crítica de la razón literaria pueda falsarla: la polivalencia semántica del texto literario parece impedirlo, a la vez que parece implicar un relativismo en su conocimiento. La epistemología del siglo xx, y así lo veremos en su aplicación a la crítica del conocimiento literario, se mueve entre doctrinas que niegan la posibilidad de conocimientos generales, objetivos, científicos, y las doctrinas que los relativizan y avanzan fiadas en alguno de los principios que de hecho se han mostrado válidos y pertinentes en investigaciones de siglos anteriores, siempre de carácter sectorial y con un *corpus* limitado. Es preciso admitir que así como los objetos naturales están perfectos, las obras literarias constituyen series abiertas, y una teoría válida para la tragedia griega, puede no serlo para la tragedia inglesa, o para el drama del absurdo.

Podemos decir que el estudio y conocimiento de la literatura tiene algunas seguridades, y que, al menos convencionalmente, puede ampararse en algunas presupuestos, pero tiene también abiertas muchas dudas y se enfrenta continuamente a nuevos problemas sobre su objeto, en el que se van reconociendo relaciones que antes no interesaron o pasaron desapercibidas, y a problemas sobre el sujeto del conocimiento y su negación, y desde luego problemas en torno a las relaciones entre esos dos elementos del conocimiento: sujeto y objeto.

Son varias las tendencias filosóficas del siglo xx con las que la teoría de la literatura puede alinearse para buscar justificaciones epistemológicas, al menos de forma parcial. Muchos de los conceptos y de las relaciones que propone la teoría de la ciencia y la epistemología general pueden explicar las formas en que se realizaron las teorizaciones sobre la obra literaria y los análisis de textos.

Sin ahondar mucho en el tema, sobre el que volveremos en un esbozo de ontología literaria, podemos adelantar que la literatura tiene como uno de sus rasgos específicos, el expresarse mediante un sistema de signos, el lenguaje; ninguna otra creación artística utiliza como materia un sistema semiótico, como es el lenguaje: la música, la pintura, la escultura, etc., creaciones más próximas, no tienen esta particularidad. Por tanto, el seguir los cauces de una epistemología del arte y aplicarlos a la creación literaria, puede resultar impreciso. Teniendo en cuenta esta peculiaridad, y las que el siglo xix había señalado sobre la literatura como objeto cultural, humano, histórico, social, etc. se podrán perfilar sus posibilidades de estudio científico.

Son muchas las teorías formuladas sobre la literatura en el siglo xx, y conviene hacer su crítica para procurar un orden y para señalar los criterios que pueden fundamentar una clasificación. Unas han surgido bajo el empuje de conceptos que proceden de un sistema filosófico más o menos cerrado, o de un método seguido por una ciencia determinada (incluso natural, recordemos a Propp y su teoría funcionalista sobre la narración), y se convierten en una nueva forma de leer el texto literario, que descubre

nuevos aspectos y facilita su comprensión. Así, los estudios sociocríticos o psicocríticos, se apoyaron en la sociología o en el psicoanálisis, y mostraron sus posibilidades respecto a la creación y estudio de la obra literaria. Los métodos que siguen esas ciencias para analizar el mundo social y el mundo del inconsciente parecen ser válidos para el conocimiento del mundo de ficción que crea la literatura. El principio generador de la obra literaria, la mimesis, da lugar a analogías u homologías entre el mundo empírico y el mundo ficcional. Si el personaje literario es copia, directa, analógica u homológica, de la persona, la sociología y la psicología pueden ofrecer conceptos para comprenderlo y criterios para juzgarlo. Y el que sean posibles otras formas de entender el personaje (funcional, ficcional, etc.) no excluye las nuevas posibilidades que ofrece la sociología y la psicología.

El desarrollo que ha tenido el análisis del lenguaje literario, puede atribuirse al florecimiento de la lingüística desde Saussure; los principios y métodos del estructuralismo se han aplicado en el estudio literario; también se ha beneficiado el estudio del lenguaje poético del conocimiento del lenguaje, que en sus niveles sintáctico, semántico y pragmático, ha promovido la filosofía y la teoría de la ciencia: la filosofía analítica, el Círculo de Viena, la teoría semiótica, el "giro lingüístico" de la Escuela de Frankfurt, sobre todo Habermas, aclaran rasgos del lenguaje literario como construcción, etc.

Hay escuelas literarias que han surgido por evolución interna de la misma teoría literaria, al descubrir nuevos aspectos en la obra, al tener en cuenta todos los sujetos que intervienen en ella (la estética de la recepción, por ejemplo), o al reconocer orígenes, seguir métodos o reconocer fines nuevos en los estudios. A medida que nos adentramos en el siglo xx, cambian los conceptos ontológicos, cambia el modo de investigar, cambia la teoría literaria, que no es igual ni tiene las mismas seguridades que tuvo en otros siglos; la quiebra del principio de autoridad que tanto sosiego había dado a los tratadistas del Renacimiento: tener un canon exterior, la Naturaleza, o poder cerrar una discusión con "Aristoteles dixit..." era cómodo y recon-

fortante, según podemos comprobar leyendo a Minturno para el que resulta decisivo en cualquier diálogo remitir la verdad a lo que dice la *Poética*. Las poéticas creativas que se imponen desde el Romanticismo y que tratan de explicar el arte de vanguardia, implican una nueva concepción de la ciencia literaria y unos nuevos conceptos literarios, a la vez que una gran inseguridad crítica, y no digamos nada de la negación progresiva e inexorable de toda confianza ontológica: se discute el ser, los límites de la literatura, se admite que todo vale, que es imposible alcanzar principios estables éticos o estéticos, que es más recomendable el estudio de partes más que del todo, o que lo marginal debe ocupar los espacios centrales de la investigación, etc.

Ninguna de las orientaciones de la filosofía se ha erigido en dominante durante mucho tiempo en su aplicación a la investigación literaria. La filosofía general actúa a modo de magma que nutre las teorías literarias, aunque no de un modo sistemático, exclusivo o dogmático. Las del siglo xx se suman al panorama de la epistemología del xix, cuyas vinculaciones filosóficas hemos recorrido en sus hitos principales. Los problemas del conocimiento, el saber en general, constituyen el marco en el que se irán insertando teorías y críticas nuevas, unas veces por evolución, otras por revolución. Nos falta perspectiva para comprobar cuáles se afianzarán en el tiempo, porque, sin duda, el relieve de una teoría se mide tanto por lo que es en sí, como por su proyección posterior y por el seguimiento que alcance.

La aparición de nuevas teorías literarias, o el resurgimiento de otras que habían sido aparcadas, ha sido constante a lo largo del siglo xx: historicismo (con raíces en el siglo anterior), psicocrítica, formalismo ruso, New Criticism, estilística, estructuralismo, sociocrítica, semiología, hermenéutica, teoría empírica de la literatura, deconstrucción, multiculturalismo, teoría cognitiva, etc. Unas han aparecido en ámbitos, filosóficos o científicos, otras por evolución de la misma teoría literaria y de sus esquemas básicos de categorías o de relaciones. En general las escuelas y orientaciones de estudio de la literatura descubren las líneas epistemológicas en que se apoyan, aunque no las hagan explícitas, y suelen aportar también razones

de la evolución de la creación literaria, pues creación y conocimiento literario parecen estar en continua interacción; la creación literaria suele ir por delante; la teoría y crítica siguen sus pasos, se adaptan a sus exigencias, como parece lógico, pero a la vez abren nuevas perspectivas a la posterior creación literaria.

Finalmente queremos aclarar, antes de cerrar este apartado introductorio y general, que ninguna de las teorías históricas que finalmente analizaremos, se adapta y sigue absolutamente una de las formas que diseñan las clasificaciones, pues todas ofrecen, según los autores, interferencias con otras; es lógico que así sea porque la teoría no se inserta en la realidad de la historia a no ser mediante un autor que la formula, y éste no se limita nunca a una orientación, pues recibe influencias de autores anteriores y desde distintos ámbitos. Paralelamente ninguna pasa en vano por la historia, porque todas suelen dejar ecos. Cuando proponemos las clasificaciones las hacemos con plena conciencia de que la abstracción es irreal, como todas las abstracciones, pero que aclaran los esquemas reales, y así deben ser entendidas, no en forma cerrada o dogmática. Trataremos de proponer una clasificación coherente y sin contradicciones internas, y trataremos también de señalar las principales relaciones que mantienen entre sí las doctrinas.

5.2. PRIMERA CLASIFICACIÓN

Para tener un primer marco de referencia, propondremos un esquema provisional de las teorías más destacadas del siglo, que nos permitirá el uso de algunos términos sobre relaciones y sobre conceptos básicos y estables. A partir de los más generales, buscaremos una clasificación de las orientaciones teóricas según sus afinidades conceptuales y metodológicas. No pretendemos hacer una historia de las teorías, o de los conceptos, sino explicar las afinidades o diferencias de sus principios epistemológicos.

Partiremos del esquema semiótico básico de la comunicación literaria y lingüística y tomaremos como criterio

de clasificación la atención preferente que cada escuela dedica a uno de sus elementos. Son muchos los teóricos e historiadores que adoptan esta clasificación porque es autónoma y segura, y parece incluir las posibilidades históricas que se han desarrollado y las teóricas en general. No clasificaremos las escuelas concretas según este esquema, porque no se vincula a criterios epistemológicos, sólo da fe de las posibles orientaciones. En todo caso, después de este panorama general diseñado desde el objeto elegido por las diferentes teorías, no tendríamos ningún criterio para justificarlas, y sólo nos servirían para una identificación de los hechos históricos.

Forman un primer grupo las teorías que tienden a explicar la obra literaria a partir de su autor, tanto en su individualidad interna, como en sus relaciones con la historia, con la sociedad en que vive, con la tradición literaria en la que inserta su obra, etc. Comprendería todas las llamadas "teorías autoriales", cuyo rasgo común más amplio es un presupuesto de tipo determinista, si pretende explicar totalmente la obra literaria por los indicios de su autor en el discurso, en la elección de los motivos y en la historia, por el sistema ético que le sirve de referencia para hacer coherente una conducta, etc. Todos los datos que se pueden recabar desde esta perspectiva son posibles explicaciones de las formas y contenidos de la obra. La comprensión de ésta pasaría por la comprensión de su autor. Las teorías autoriales no deterministas, que admiten que el entorno del autor es condicionante, pero no determinante de la obra, son las más frecuentes.

En segundo lugar se situarían las teorías que centran su interés en la obra, objetivada fuera del autor, en sí misma y en las relaciones que establece, a través de sus propias categorías (fábula, personajes, tiempo, espacio), con las circunstancias históricas y sociales en las que se escribe o se lee, y a través de las unidades del sistema lingüístico y su estructuración en unidades literarias específicas (discurso lingüístico, unidades métricas, funciones narrativas, motivos, trama, argumento, escenas, etc.). Como ya hemos anunciado más arriba, uno de los rasgos más relevantes de la obra literaria, que la especifican frente a otras crea-

ciones artísticas, es que maneja signos de dos sistemas, el lingüístico, del que mantiene el significado referencial, y el literario, que añade un sentido artístico.

Este segundo grupo comprende todas las teorías formalistas que estudian el discurso literario, las llamadas críticas de contenido, las críticas éticas, que analizan cómo se configuran los motivos, los personajes y el cronotopo, y en qué forma actúan en el mundo de ficción para alcanzar la coherencia necesaria; serían los estudios sintácticos y semánticos del texto literario, de "la obra en sí", los motivos y su orden, las reiteraciones, las omisiones, las prolepsis, el desenlace lógico que reclama el argumento, es decir, la *compositio* y la *dispositio*, de la retórica clásica.

Y en tercer lugar se agruparían las teorías de la lectura, que proyectan su mayor interés sobre el lector, destinatario de la obra, en cuanto condiciona virtualmente formas y contenidos y crea su propia lectura a partir de las impresiones y de las reacciones, incluso biológicas que experimenta ante el texto. La pragmática literaria, la estética de la recepción, las teorías cognitivas, etc. serían las escuelas más destacadas del siglo xx, que toman como centro al lector, e incorporan a la ciencia literaria, como uno de sus objetivos, el sujeto receptor del proceso de comunicación literaria.

Los tres elementos del esquema semiótico básico (emisor, mensaje, receptor) en sus concreciones en la obra literaria (autor, obra, lector) se hacen centro de la investigación y constituyen el tema de todas las escuelas reales y posibles de teoría literaria: no hay otros; en cada una de las escuelas señalaremos esta vinculación, aunque sea otro el criterio que seguiremos para clasificarlas. Y destacamos también que se han formulado negaciones parciales o absolutas respecto a los tres tipos de teorías y a sus elementos: se ha negado la existencia y persistencia del sujeto, se ha deconstruido la obra, sus formas y sus temas, y se ha negado la virtualidad de un receptor capaz de configurar un mensaje a partir de una forma que tiene muchas posibles lecturas. Lo veremos en las teorías negativas cuya crítica haremos al final.

La elección de uno de los elementos semióticos como

dominante en el análisis, condiciona las posibilidades ontológicas y metodológicas de la investigación literaria. Todas las teorías persiguen la misma finalidad, que es la que corresponde a una ciencia de la cultura: identificar, describir la obra literaria para alcanzar su explicación primero y su comprensión después, pero deciden hacerlo a partir del análisis preferente, y a veces exclusivo, de uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: el autor, la obra, el lector. Por esto, en general, son teorías reduccionistas, pues toman como totalidad lo que es sólo un elemento del esquema semiótico, y casi todas se consideran completas, no admiten su parcialidad.

Por otra parte, las investigaciones suelen aplicar un método determinado (histórico, comparativo, fenomenológico, sociológico, psicoanalítico, etc.), de acuerdo con las exigencias y con las posibilidades que les ofrece el elemento central de su análisis; si el interés prevalente recae sobre el autor, es probable que el método seguido sea el psicocrítico (análisis de la personalidad desde dentro), el sociocrítico o el histórico (circunstancias de la vida del autor en la sociedad, bien en un corte sincrónico, bien en su evolución), pero si el interés se orienta a "la obra en sí", es probable se derive hacia los formalismos y positivismo, lingüísticos o de otro tipo; y si el interés se centra en el lector, serán las teorías de la recepción, o la pragmática. Al hacer la crítica del conocimiento literario, estas vinculaciones se ven como circunstancias condicionantes y como índices de segmentación.

Hay otras posibles relaciones entre el objeto, o parte del objeto, que se estudia y el método que se aplica, así, el modo de enfocar las relaciones entre los tres elementos (autor-obra-lector), puede condicionar la investigación y determinarla incluso, con lo cual perderá objetividad: si se admite una igualdad entre el autor y el lector, demagógicamente se han aplicado criterios democráticos a un proceso que no lo es, y se puede concluir que si cualquier creación es buena, cualquier interpretación es buena; si el autor no conoce normas, el lector no las reconoce, y la investigación camina hacia el "anything goes", todo vale y nada es seguro, nada es general, nada es científico; así

se llega a la deconstrucción, que no deja de ser una actitud desesperada, o al pensamiento débil, que se conforma con lo marginal y lo parcial, o bien al poscolonialismo y al multiculturalismo, que todo lo miden por el mismo rasero, niegan cualquier excelencia y anulan cualquier entusiasmo, porque no admiten criterio valorativo alguno.

Parece necesario señalar a cada elemento su parte y su función en el proceso de comunicación literaria para enfrentarse adecuadamente a la comprensión de la obra, según mantiene la hermenéutica, por ejemplo. La crítica a las teorías citadas, lo haremos en el panorama histórico que más tarde revisaremos, aunque sea someramente y sólo desde la perspectiva de su valor epistemológico; ahora basta anunciar los inconvenientes que pueden surgir de aplicar el mismo rasero a todos los elementos del proceso literario y considerar iguales a los que son desiguales. Sólo daremos ahora un argumento. Si se usa la razón, aunque sólo sea matemática, a nadie se le oculta que el autor de una obra es una persona única y selecta: sin prejuzgar su aspecto físico o su catadura moral, se puede decir que no es un individuo cualquiera, como lo es, o puede serlo, cuando se le consideran otras facetas; respecto a la obra literaria es el creador de un mundo en el que se expresa y deja sus huellas. El lector, en cambio, puede ser cualquiera, sin más mérito que saber leer, ya que, para alcanzar la categoría de lector, no se le exige una interpretación determinada, ni siquiera adecuada, porque puede ser intérprete de una pequeña parte de los contenidos y puede bastarle la identificación de algunas de las notas formales; ninguna insuficiencia lo apea de su naturaleza de lector, aunque lógicamente haya un lector ideal, un lector modelo, un buen lector, un mal lector... El autor del Quijote es uno, Cervantes; lectores del Quijote los hay por millones y cada uno lee en la obra lo que puede. La crítica debe señalar cuál es la lectura más rica, más pertinente, más actual, más histórica, más social, más literaria... Según lo que se busque. No todas las lecturas tienen el mismo valor, pero todas son lecturas. Las obras que constituyen el canon literario de una cultura son precisamente aquellas que permiten más y mejores lecturas. El autor, salvo excepciones,

es uno, el lector es múltiple. No obstante, éste es un tema reciente y faltan muchas precisiones y matices ante críticas simplemente relativizadoras.

El hecho es que el siglo xx integró en el objeto de estudio de la teoría literaria los tres elementos del proceso de comunicación y el último fue el lector, al que, con frecuencia, puso en parangón con el autor. Poner a cada categoría en la situación relativa que tiene es tarea que se abre al siglo xxi, y en ello está. La ciencia de la literatura tiene hoy un objeto más amplio del que tuvo en siglos anteriores, porque ha reconocido aspectos que siempre estuvieron en la obra literaria, o en los procesos de expresión, de comunicación o de interpretación en que interviene, pero que no se habían considerado relevantes para su conocimiento.

El esquema básico, autor-obra-lector, es completo para reproducir el proceso real de comunicación literaria: se ha superado una primera etapa en que se atendía sobre todo al autor y una segunda que se centró en "la obra en sí"; además, sin salirse del esquema, se han determinado las relaciones que el sujeto tiene con su obra y con el lector, y en otra dirección se consideran las circunstancias en que se escribe y se lee, es decir, las relaciones exteriores del esquema: contexto social, histórico, cultural y literario de los tres elementos.

Podemos decir que en el nivel ontológico, la ciencia de la literatura se enfrenta hoy con la totalidad de su objeto, aunque quizá no agote sus relaciones posibles; en qué forma estudian las distintas teorías cada uno de los tres elementos y sus relaciones depende de los métodos y del horizonte que los conocimientos y aptitudes del investigador aporten, además de su propia voluntad. Teóricamente el objeto de estudio de la teoría literaria está completo y, aunque podrán descubrirse y proponerse otro tipo de relaciones y enfoques, se sabe qué puede y debe ser estudiado por una ciencia de la literatura, otra cosa es que el investigador elija sólo una parte, un aspecto, una etapa histórica, etc. y se limite a ella sabiendo lo que deja fuera de su investigación. La epistemología puede criticar en cada caso qué presupuestos ha tenido en cuenta el investigador, que

métodos ha seguido y a qué resultados ha llegado y puede relativizarlos en el conjunto de la ciencia literaria. Y tiene además los criterios para conocer la amplitud de cada teoría. Este es el panorama completo en el que se mueve la ciencia de la literatura, respecto a su objeto de estudio. La epistemología queda por encima de la teoría literaria como actitud crítica que la sitúa en sus dimensiones interiores y exteriores.

Pasamos ahora a una variante de gran importancia para la investigación, la que procede de la actitud, teórica o práctica, del sujeto investigador.

5.3. TEORÍA Y ANÁLISIS TEXTUAL

Una vez señaladas las bases taxonómicas que nos han permitido clasificar las teorías siguiendo la dominante de un interés preferente por el autor, por la obra, por el lector, vamos a ver otras posibilidades de clasificación, mediante otros criterios que proceden del modo de actuar de cada uno de los tres elementos señalados. Vamos a atender ahora a las posiciones que puede adoptar el investigador ante su objeto, y que pueden originar dos formas de actividad: la teórica (literatura en general) y la analítica (particular de un texto).

El investigador puede seguir respecto a su objeto una actividad teórica (conceptual, general) o una actitud crítica (valorativa, individual), que da lugar a teorías generales y a análisis textuales, es decir, a la construcción de sistemas teóricos abstractos y a comentarios del texto, que son los dos caminos por donde el investigador avanza en el conocimiento de la literatura y de la obra literaria.

La clasificación de las teorías literarias basada en el criterio del interés por uno de los tres elementos del esquema semiótico, se completa con esta segunda consideración, según la actividad del sujeto investigador. Combinando los dos criterios, se pueden hacer teorizaciones sobre el autor, sobre la obra, sobre el lector y se pueden hacer análisis textuales sobre el autor, sobre la obra, sobre el lector. Sobre la obra es obvio que son posibles los análisis textuales;

sobre el autor y el lector son posibles porque el texto tiene indicios que remiten al autor y al lector; si no fuese así, los estudios sobre el autor y el lector (biografías, historias, etc.) quedarían al margen de la investigación literaria. Las posibilidades de conocimiento del texto literario se multiplican a partir de los elementos del proceso de comunicación literaria y por la actividad teórica o analítica del investigador.

No es frecuente que los conocimientos abstractos se apliquen inmediatamente a los textos, pues es un paso que suele resistirse, a pesar de que teoría y práctica responden al mismo empeño por alcanzar saberes científicos sobre los textos. El conocimiento de la literatura puede iniciarse deductivamente o en forma inductiva, pero pocas veces se ha procedido a la vez. Los formalistas rusos anunciaron la síntesis de las dos orientaciones y manifestaron que su punto de partida era la obra literaria y su fin el conocimiento de la literariedad. La razón como capacidad de conocimiento científico es diferente de la observación como capacidad de análisis, y se complementan en la ciencia de la literatura.

Los griegos magnificaron el papel de la razón y del conocimiento teórico y, siguiendo sus pautas, la cultura europea, heredera de la griega, sobre todo en filosofía, tiende al racionalismo y ha mantenido, en forma expresa o tácita, que la razón es la fuente primaria del conocimiento científico y es la potencia humana capaz de encontrar explicaciones y para comprender los textos.

A pesar de los irracionalismos que surgen en el siglo xx, continúa el predominio de la razón como instrumento del conocimiento, hasta el punto de que Heidegger señala como rasgo característico de la modernidad el "principio de razón", es decir, el empeño en buscar la explicación para todo, cuyos antecedentes más lejanos pueden encontrarse en la teoría platónica. Es una actitud que deriva de la idea de que la razón es la facultad humana que conduce al saber. Pero la razón por sí sola puede crear monstruos y necesita volver siempre a la realidad, a su objeto para verificar si el conocimiento que alcanza es verdadero o falso, pertinente o ajeno, esclarecedor o difuso. Para ello

debe verificarlo, volviendo a la realidad con los análisis del texto.

Y efectivamente, al lado del racionalismo secular, la ciencia natural moderna (Bacon, Hobbes, Stuart Mill...) pone énfasis en el otro extremo de la actividad del sujeto, la experiencia, el análisis, y exige atención preferente al Objeto y a la relación del sujeto con el objeto. El paso del racionalismo al empirismo no es propiamente el paso del sujeto al objeto, como se ha dicho para justificar y contraponer también los idealismos y los positivismos, porque el sujeto y su actividad están presentes necesariamente en cualquier relación de conocimiento: no es posible tal relación entre dos piedras o entre dos obras literarias, es necesario un sujeto y un objeto, ya que el conocimiento siempre es de alguien personal sobre algo o alguien (no puede lograrse sobre nada, nunca es vacío). En este proceso, el objeto es inerte como factor de conocimiento: el objeto en sí carece de dinamismo, no hace nada, ha de ser visto y considerado por un sujeto. Y precisamente el conocimiento parte de esa relación del sujeto con el objeto; y en la verificación del conocimiento en el objeto encuentra certeza la investigación.

El esquema básico del conocimiento, la relación s-o, se mantiene siempre, aunque se desplace el énfasis hacia el Objeto buscando la certeza del saber. La mayor relevancia del Sujeto se alcanza en las teorías, la mayor relevancia del Objeto se manifiesta en los análisis, observaciones, experiencias, comprobaciones, pero en ambas actividades permanecen los dos elementos. Hay que añadir que no son iguales los dos extremos, uno es activo, ya lo advirtió la epistemología del siglo XIX, y el otro es pasivo. Aquí cabe una aclaración que para la ciencia cultural resulta básica: el objeto de estudio cultural se beneficia de los conocimientos sobre él, según apuntó acertadamente Mukarovsky, al caracterizar al "objeto estético": el objeto artístico se enriquece con las lecturas sucesivas, mientras que el objeto natural es indiferente a los conocimientos que la ciencia adquiere sobre él.

Insistimos en estas matizaciones, porque en ellas reside una nota característica de la cultura frente a la pa-

tural: el conocimiento natural enriquece al sujeto; el conocimiento cultural también enriquece al sujeto; pero el objeto natural es indiferente al conocimiento que se logra sobre él: el granito sigue siendo cuarzo, feldespato y mica, después de que el hombre conoce su composición; en cambio, el objeto cultural añade a su significado los sentidos que los investigadores y los lectores, en el caso de la literatura, le descubren: no es lo mismo el Quijote que salió de las manos de Cervantes (artefacto) que el Quijote enriquecido con todas las lecturas hechas sobre él (objeto artístico). Una de las funciones de la historia de la cultura es el enriquecimiento y potenciación de sus objetos.

El siglo XIX justifica el conocimiento en una relación de las dos fuentes: la razón y la experiencia. De una parte, las intuiciones que puede tener el sujeto a la vista del objeto y que provienen de los sentidos, y de otra, la verificación o falsación de la teoría sobre la realidad. La segunda fase valida las teorizaciones desarrolladas o construidas mental o lingüísticamente. El Sujeto es portador de la razón, y el Objeto ofrece al Sujeto la posibilidad de confirmación de la teoría mediante la experiencia. Porque, aunque suele afirmarse que la experimentación para verificar o falsar una teoría pertenece a la esfera del objeto, no es realmente así, pues siempre ha de ser el sujeto quien verifique o falsee la teoría a la vista del objeto; éste permanece en su indiferencia ante cualquier actividad mental o experimental, tanto para lograr conocimientos como para validarlos.

Si trasladamos estas tesis al ámbito de la ciencia literaria, podemos comprobar que el investigador, desde su capacidad de discurso y con unos conocimientos que le permiten proponer teorías, se enfrenta a la obra o se adentra en su análisis para identificar los hechos en sus variantes concretas, y acaso para explicar las formas. Esta doble posibilidad investigadora se refiere siempre a las relaciones entre esos dos elementos, Sujeto y Objeto, y, basándose en el papel dominante del Sujeto o del Objeto, se desarrollaron las teorías idealistas o positivistas, con una orientación que se simplificó en la atención preferente a una u otra fuente de conocimiento (Sujeto: razón/Objeto: experiencia).

Una ontología literaria nos permitirá determinar las

notas características del Objeto literario y destacar sus diferencias con los objetos naturales; y a partir de esas diferencias podremos comprobar que se crean expectativas diferentes para la investigación y para el análisis. La obra literaria tiene datos e informes sobre el autor y selecciona a su propio lector, cosa que no ocurre con los objetos naturales; la obra literaria es individual, pues es obra de un autor y va dirigida a un tipo de lectores, y esto hace que existan variantes en los géneros o en las formas literarias. Aristóteles, según hemos podido exponer en el capítulo segundo, señaló las dificultades específicas que tiene la teoría política, debidas la variedad que ofrecen los hechos políticos, objeto de la ciencia política, y, sin embargo, no aludió en la *Poética* a las mismas dificultades en la ciencia literaria; las dio por consabidas, o quizá las expuso en las partes que pudieron perderse. Conviene hacer algunas precisiones sobre la naturaleza de lo literario como objeto de estudio, y sus posibilidades, dado su propio modo de ser. Porque de la naturaleza del objeto de estudio se derivan importantes limitaciones y un abanico de posibilidades para el sujeto investigador, y esto de forma independiente de la actitud que él libremente pueda seguir en la teoría o en el análisis.

Vistas las posibilidades de actuación del sujeto en la teorización y en el análisis y vista la función que desempeña en las relaciones s - o, pasamos a señalar las posibilidades del objeto de la investigación literaria.

5.4. ONTOLOGÍA LITERARIA

La teoría de la literatura tiene los rasgos que caracterizan a las ciencias culturales, y tiene además algunos específicos que proceden directamente de la naturaleza de su objeto de estudio, diferenciado entre otros objetos culturales.

El investigador de la naturaleza se enfrenta a sus objetos como seres empíricos, sin consideraciones de otro tipo; el investigador de la cultura debe tener en cuenta que sus objetos, además de su ser material, tienen un valor

simbólico, un sentido, que procede de su origen humano. Cassirer, como hemos visto en el capítulo anterior, puso de relieve este rasgo de la cultura (1923-29). Por otra parte el objeto natural no tiene nada que remita a su autor; pertenece a la Naturaleza, a la Creación, y las investigaciones sobre él no se proponen buscar huellas de su creador, ya que la Naturaleza no respondería específicamente a este interrogante. El origen de los seres naturales es ajeno a la ciencia natural, aunque puede ser objeto de una Cosmogonía o de una Teología, investigaciones que exceden los límites de la ciencia y se sitúan en presupuestos de fe. En todo caso, los seres de la naturaleza no están individualizados por las huellas que puedan remitir a su creador. El objeto natural no reclama de su investigador que tenga en cuenta al autor, o al menos así lo ha establecido la tradición investigadora, que pudo haberlo planteado de otro modo, quizás.

Por el contrario, los objetos culturales tienen huellas de su autor, lo que les da individualidad y especificidad frente a las cosas de la naturaleza, y es causa de variantes. Un físico no se pregunta si tal o cual piedra tiene alguna marca de su creador, que no sería diferente de la que tiene cualquier otro ser natural; un teórico de la literatura ve de inmediato en el texto indicios, que remiten al tiempo, al espacio y a las circunstancias históricas y sociales de su autor, que ha proyectado en su obra un sentido y genera la virtual presencia de un intérprete, de un lector. Autor y lector están presentes en el texto y lo convierten en un objeto intersubjetivo. El ser material de las obras culturales tiene el mismo estatuto ontológico que las naturales, pero su carácter simbólico o semiótico abre nuevas posibilidades a la investigación, que debe recorrer el camino de la explicación y alcanzar la comprensión.

Hay, pues, dos rasgos fundamentales para caracterizar la investigación cultural: la presencia o huella del autor en el objeto de estudio, que le da unidad y sentido, y la presencia virtual de otro sujeto para interpretarlo, el lector. Por su naturaleza, el objeto cultural implica un autor y reclama un intérprete. Esto quiere decir que la obra literaria no sólo es producto de un hombre (objeto cultural),

sino que es testimonio de él y además tiene una función intersubjetiva, pues virtualmente exige un intérprete. Si el sentido de las obras culturales no se vincula al hombre (creador-lector), no tendrían otro ser que el natural, como las rocas modeladas por el viento, o por el agua.

Por tanto, el esquema s-o, que puede ser suficiente como base para la investigación de la naturaleza, no lo es para la justificación de la ciencia cultural que responde, en este punto concreto, a otro esquema, ya que el Objeto implica un Sujeto, que le ha conferido un estatus de "Objeto con sentido", "Objeto simbólico", y reclama otro Sujeto intérprete: "Objeto intersubjetivo".

Investigación: s - o (investigador- obra literaria estudiada)

Obra literaria: s' - o - l (autor - obra creada - intérprete lector)

Todos los objetos culturales siguen este proceso: desde un autor que les deja su impronta, consciente e inconscientemente, hasta unos lectores que los interpretan; y de tal modo es así, que si no suscitan interpretaciones, si se ha perdido el código de acceso a su sentido, dejan de pertenecer a la cultura y se reconvierten en naturaleza con valor solamente material. Si un objeto no descubre un autor, no se suma al río de la cultura, es un ser, no un ser con significado. El hombre, como animal simbólico, o semiótico, proyecta sentidos sobre los objetos que crea, bien sea por el fin a que los destina, bien sea por la forma artística que les imprime o por otra razón (los hace reflejo de una situación, los utiliza para reclamar atención, o para expresar sentimientos, etc.). Una piedra preparada para raer la piel es un objeto cultural que puede tener un significado de relación con su artesano, pues informa sobre modos de vida; de relación con otros utensilios, por su forma, semejante a la de otras piedras encontradas en otros espacios, en otros tiempos, o en otros niveles arqueológicos, lo que permite situarla en una etapa histórica; por su valor pragmático puede dar indicios sobre culturas históricas o sobre los periodos prehistóricos y su cultura, etc., es decir, acumula significados; si no se considera objeto cultural, es simplemente una piedra. Los objetos son cultura únicamente si pueden leerse en su sentido.

El científico de la naturaleza se enfrenta directamente con su objeto, el ser natural; el científico de la literatura se enfrenta a un objeto material, y hasta aquí coincide con su colega, pero ese objeto además tiene un autor, cuya presencia en el objeto condiciona la investigación. El objeto cultural es más exigente que el natural, pues deja oír la voz del autor y se presenta con dos acompañantes: el sujeto que lo ha creado y el intérprete o lector al que se dirige. El investigador debe tenerlos en cuenta. El estudio de "la obra en sí" es válido para el mundo de la naturaleza, y debe cambiarse por "la obra en relación con los sujetos" en el mundo cultural.

Una vez señaladas las diferencias básicas entre objeto natural y objeto cultural, puede hacerse otra precisión, que afecta a la ciencia de la literatura específicamente y señala algunas diferencias respecto a las otras ciencias culturales. El objeto de la ciencia literaria, la obra literaria, es significativa, con un sentido que remite a su autor, y tiene una referencia externa (en el mundo empírico o en un mundo de ficción), como objeto del mundo cultural, pero además se manifiesta de un modo particular porque su materia de expresión es ya por sí misma significativa, son signos de un sistema. La obra literaria es el resultado de la superposición de dos sistemas de signos: el lingüístico y el literario. La comprensión literaria debe leer los dos. La obra literaria tiene un ser material por su soporte, el fonético, y es cultural por su significado, el sentido. Además de tener un sujeto que elige los materiales y les da forma, y además de tener unos virtuales intérpretes, como todos los objetos culturales, es el resultado de la manipulación de un sistema semiótico, el lingüístico, para crear otro, el literario. Su forma de expresión es un objeto significativo, la palabra, y es aquí donde el arte literario encuentra especificidad respecto a las otras artes, cuya forma de expresión no tiene significado en sí, aunque luego la alcancen al manifestarse como creación humana (la pintura con la luz, el color, la línea, elementos en sí no significantes; la escultura, con la piedra, la madera, el cemento o el cristal...).

Si aceptamos la definición de literatura, que viene de Aristóteles, como el arte que imita por medio de la pala-

bra, hay que admitir también que su materia de expresión es ya significativa (los signos lingüísticos pertenecen a un sistema sémico) y asume un valor añadido, el literario, otro sistema de signos (codificado o no, éste es otro problema) que se suma al lingüístico, sin anularlo. Si de la obra literaria se considerasen sólo los signos lingüísticos bastaría para su comprensión un análisis gramatical, una teoría lingüística; si admitimos que hay otros signos, los literarios, que deben ser estudiados, se accede a una nueva ciencia, una teoría literaria.

Los signos literarios pueden ser leídos por un sujeto, generado por la obra literaria, que de algún modo la configura en forma y sentido, o por un sujeto investigador que hace ciencia sobre el ser específico de la literatura dentro del marco común de la ciencia de la cultura. El sujeto investigador es el lector que busca, además del placer literario, el conocimiento científico de la obra. El lector literario interpreta la obra como objeto artístico; el investigador, sin excluir el disfrute estético, se propone además el conocimiento científico. Ambos fines ni se excluyen, ni se enfrentan, aunque algunos así lo han creído.

La literatura, la obra literaria, es complejo como objeto para la ciencia, porque incluye un sujeto creador que deja sus indicios, una obra creada con un material que ya es significativa, e implica un intérprete capaz de leer los signos en su triple dimensión: lingüístico, literario y científico. No todas las teorizaciones o los análisis válidos para el estudio de otros objetos culturales lo son para el conocimiento de la literatura: la teoría literaria debe atenerse a la complejidad de su objeto y tener en cuenta su modo de ser específico.

Queremos insistir todavía en otra posible matización del objeto de la ciencia literaria, que hemos apuntado de paso más arriba. La obra literaria, que sale de manos de su autor (el artefacto, según Mukarovski, 1931, 1977) con formas definitivas, y un sentido literario abierto, se enriquece en el tiempo con lecturas e interpretaciones propuestas por los lectores y los investigadores, al ponerla en relación con nuevas situaciones culturales, con lo que se

define como "objeto estético". El conjunto de "artefacto" y de "objeto estético" constituye el verdadero objeto de la ciencia literaria en cada momento histórico: no se puede estudiar la obra literaria como si acabase de salir de manos de su autor, si ya ha tenido interpretaciones anteriores. Con esta idea se justifica el estudio histórico de la literatura, y a la vez se comprende el relieve que tiene el lector como descubridor de sentidos, y acaso creador. La obra literaria, como todo objeto artístico, es inagotable en su significación. Las relaciones que establece con sus lectores y con su entorno cultural provocan nuevas relaciones, incluso internas, entre sus unidades. De modo que la obra guarda sentidos en sí misma, y a la vez mantiene una semántica intensional, dinámica, activada desde las relaciones externas que los lectores proyectan sobre ella a través de los siglos, y renueva continuamente una semántica extensional. Esta concepción de la ontología literaria explica las posibilidades de la pragmática como parte de la teoría literaria, pues se ocuparía de señalar la relación de la obra con sus sujetos y con el entorno de su lectura en cada momento, y es la base de la Hermenéutica filosófica de Gadamer, que analizaremos más adelante.

El objeto literario, además de tener todos los rasgos propios de los objetos culturales, ya señaladas por Dilthey y Cassirer (humano, histórico, simbólico...), es complejo por sus sujetos, tiene una materia significativa, incluye una manipulación formal y, en consecuencia, su valor semántico no se agota en sus límites lingüísticos, sino que evoluciona en el tiempo, en el espacio y con los lectores.

5.5. MÉTODOS DE LA CIENCIA LITERARIA

El investigador de la obra literaria, independientemente de que las modas limiten o nieguen, rechacen o debiliten el valor de la literatura como objeto de estudio, se encuentra con un objeto muy complejo por sus formas, por la riqueza de sus sentidos, tanto lingüísticos como literarios y por las implicaciones personales, sobre el autor y el lector, que arrastra. La ciencia literaria presta atención

al autor, que no es, a no ser en casos extremos de historicismo duro, atención a su persona, sino al creador, como sujeto semiótico que inicia un proceso de comunicación y se relaciona con su obra para darle sentido, condicionado por unas circunstancias personales. La ciencia literaria analiza la proyección del autor en su obra, a la que confiere unas características individuales, por la manera de aparecer en su texto, por su visión del mundo, según queda cristalizada en su discurso, y por las relaciones que pretende con sus lectores, a los que selecciona con su texto y con su lenguaje.

La obra tiene además en sí misma unos valores textuales (lingüísticos) y estructurales (unidad, orden, relaciones internas), y unas formas y sentidos cuyo marco de referencias está históricamente en el momento de su creación y de su lectura. Su lectura produce una "fusión de horizontes" de la cultura en que se escribe y de la cultura en que se lee, que la renueva continuamente en la historia.

La epistemología se enriquece, según hemos visto, a lo largo del siglo xx con teorías que tratan de situar al Sujeto del conocimiento, ente abstracto en la teoría kantiana, como un individuo, centro de sus circunstancias; además seguirá en el empeño, iniciado por los postkantianos, de justificar la cultura como posible objeto de la investigación científica, y de justificar la investigación cultural como ciencia.

En este punto, según hemos anunciado más arriba, la creación artística y la investigación sobre ella mantienen un paralelismo indudable. Al autor de una obra se le reconocen sus circunstancias individuales y se busca su proyección en el texto; al investigador se le reconocen también esas circunstancias individuales que condicionarán su teoría desde el momento en que recoge los datos para formularla, y los mismos datos adquieren relevancia desde una teoría determinada (Popper).

La teoría kantiana, que justifica el saber en la relación entre dos términos abstractos, el Sujeto y el Objeto natural, es, por una parte, incompleta, en su consideración del Sujeto, pues no tiene en cuenta al sujeto individual y sus circunstancias, y, por otra parte, es parcial en el Objeto,

porque señala como rasgos del conocimiento científico la estabilidad y la generalidad, y se limita a los objetos naturales, dejando fuera a la cultura.

La epistemología cultural del siglo XIX intenta superar esas dos limitaciones; y la teoría de la literatura se acoge a las nuevas coordenadas epistemológicas generales al tratar de caracterizar a la literatura como objeto para la ciencia, y a la teoría de la literatura como una ciencia cultural, a la que hay que reconocer unos rasgos diferentes de los que tiene la ciencia natural.

El objeto literario, identificado entre los culturales y caracterizado en su complejidad y por unas determinadas posibilidades de relación con sus sujetos y con el entorno que lo crea y lo interpreta, tendrá que ser analizado con métodos pertinentes, sin exigirle unos rasgos que no tiene: exactitud, estabilidad y generalidad. Estas son las bases de la teoría literaria, que se ha manifestado en la historia del siglo XX de formas diversas.

Para recorrer las formas históricas en las que se ha desenvuelto la ciencia de la literatura en el siglo XX hay que tener en cuenta el enriquecimiento de la epistemología con las consideraciones pragmáticas respecto a los sujetos (autor/lector) y respecto al objeto (literatura). El estudio se ha beneficiado de los logros de la investigación epistemológica general y más directamente de la cultural, y ha tomado conciencia de la extraordinaria complejidad de su objeto.

Este parece un punto de partida adecuado, pero no acaban con esto las precisiones necesarias; conviene destacar otras referentes al sujeto creador, que tiene un relieve particular ante el objeto "literatura", y que la investigación no puede obviar. La obra literaria no es producto exclusivo de la razón humana, el autor usa, o puede usar, todas sus potencias, y el investigador debe elegir el método que pueda explicar y permita comprender la obra en todas sus dimensiones.

Vamos a referirnos al sujeto creador de la obra literaria que, además de la razón, dispone de otras potencias y facultades y vamos a comprobar cómo las proyecta sobre su obra y cómo ésta se hace eco y las acoge en sus formas y en sus temas, de modo consciente o inconsciente.

Hay aspectos del hombre que se han ignorado en general y factores objetivados fuera del hombre, a los que se alude de pasada; por ejemplo, el inconsciente colectivo (Jung), la situación histórica, (Mannheim), la sensibilidad en sus diversas manifestaciones, etc. Éstos y otros temas que indudablemente están en la creación y en el estudio de la obra literaria no fueron tenidos en cuenta hasta el siglo xx. Dilthey había reclamado que se considerase la dimensión histórica del sujeto y de la obra, para elegir un método histórico. La psicología descubre el inconsciente como un ámbito no controlado racionalmente, que actúa en la creación artística y en la investigación científica, de forma individual (Freud) y de forma colectiva (Jung), y la teoría literaria debe desarrollar un método psicocrítico. La sociología del saber propone que la epistemología literaria descienda de la abstracción y vea al sujeto del conocimiento en la sociedad en la que vive, y propone un método sociocrítico para el estudio de la obra literaria.

También se reclama la sensibilidad como uno de los aspectos de la obra que pueden dar información sobre el sujeto, o sobre el modo en que percibe y plasma el sentimiento del tiempo y del espacio que proyecta en la configuración de los mundos de ficción creados, y lógicamente se ha de buscar un método adecuado para analizar tales percepciones. Algunas potencias y capacidades humanas, que no son la razón, tienen una gran importancia tanto en la creación de la obra literaria como en la investigación sobre ella, y resultan básicas para fundamentar una teoría del conocimiento literario, porque aparecen siempre en las obras literarias, junto a la razón y, en algunos casos, con más fuerza que la razón. El método de estudio debe reconocer como objeto propio todos estos aspectos del ser literario.

El Sujeto que escribe o lee una novela es un individuo que tiene razón, está en unas circunstancias históricas y sociales; además tiene un inconsciente, unas presiones anímicas, unos impulsos psíquicos, una actitud moral, una determinada sensibilidad, sentimientos y afectos, unas intenciones comunicativas y un determinado dominio de la lengua y de su uso, con pretensiones ilocucionarias y per-

locucionarias. El hombre es una sensibilidad, compuesta por la razón y lo que no es razón, y lo es para escribir y para investigar sobre lo que escribe.

La vida emocional es parte de la sensibilidad: intuir, sentir, tender a, amar, odiar, etc., se manifiesta, como la razón y el discurso, en el devenir histórico, se asume de forma individual y se proyecta también de forma particular en las creaciones literarias. Para M. Scheler, de la misma manera que hay un valor, lo trágico, que se muestra en unos hombres concretos, los héroes trágicos, y de la misma manera que hay un pensamiento puro y unas formas históricas y concretas de pensar en la individualidad de los filósofos, hay un sentir puro y unas formas que manifiestan el sentimiento humano y que se determinan de forma individualizada en cada autor, en cada lector, en cada investigador. Esta división entre el nivel abstracto y la realización concreta que se ha admitido respecto al conocimiento, también ha de ser tenida en cuenta al señalar los demás aspectos del hombre, y la teoría de la literatura ha de considerarlos en sus métodos, bien sea apoyándose en la epistemología general, bien sea apartándose de ella, si los ignora.

Algunos autores, no sólo filósofos, han subrayado alguno de estos componentes de la sensibilidad humana: Freud habló de factores alógicos, el inconsciente y la vida afectiva del Sujeto, que se incorporan en la obra literaria en el cuadro de los personajes y en el diseño sus relaciones; hay factores volitivos, que pueden condicionar al autor y al investigador, intereses individuales o de partido, que pueden manifestarse y distorsionar la selección de datos a fin de defender determinadas tesis, ideologías políticas, religiosas, sociales, etc. que el investigador tiene asumidas consciente o inconscientemente, y que resultan decisivos a la hora de crear un mundo de ficción, o de interpretarlo en una lectura. Se han señalado también sentimientos y resentimientos (M. Scheler, 2001; 2003); se ha hablado de "inteligencia sentiente", que podría ser una fusión de esos dos aspectos del ser humano, razón y sentimiento (Zubiri, 1980), etc.

Pensemos que la obra literaria en sí misma es una crea-

ción abierta, no sujeta a limitaciones de discurso o de razón, como puede serlo la filosofía como discurso que busca la verdad, o la historia como testimonio de la realidad; la obra literaria no tiene más limitaciones que las que su autor quiera darle. Filosofía o historia rechazan conscientemente en su discurso lo alógico, lo volitivo, lo irracional, lo ficcional, lo erróneo y lo falso, mientras que la literatura puede acogerlo todo, pues, sin otros límites que su propia coherencia interna, sin un referente ideológico obligado, puede mimetizar o crear todas las vivencias humanas, racionales o no racionales, lógicas o alógicas, verdaderas o falsas; y si la consideramos desde la perspectiva de la recepción, sabemos que, según advierte el New Criticism o la Estética de la Recepción, la obra artística es por naturaleza polivalente y admite diversas lecturas: de acuerdo con la propia ideología, con los intereses de clase, de género, puede leerse desde el sentimiento, y desde el resentimiento, desde la irracionalidad, o desde un esquema ético o político, etc. La obra puede responder a esas lecturas, al menos parcialmente, hecha como está acogiendo todo lo humano. El "principio de razón" de Heidegger nos dice que cualquier lectura encuentra sus propias razones, incluso las irracionales, aunque se rechacen las disparatadas o se califiquen de absurdas, que tampoco habría por qué. Pensamos que una lectura es el resultado de la relación entre una obra y un lector, sin predeterminedar su individualidad; y las lecturas no pueden imponerse a otros lectores.

Desde esta posición, el método que aplique la ciencia de la literatura ha de considerar que la obra literaria, más que un hecho terminado y perfecto, que lo es en su forma, se comporta como un estímulo, para la razón, desde luego, y también para el sentimiento, para la irracionalidad, para todas las facetas del hombre, lo que nos ha permitido oír lecturas de todo tipo, incluso algunas "raras". El siglo xx incorpora métodos nuevos para explicar la literatura y también para sentirla. Cuando algún lector reclama "entender" la literatura o la pintura, surgen voces que reclaman el derecho a no entenderla, a sentirla simplemente, y al lado de la razón se sitúan esas otras facultades humanas irracionales o, al menos, no racionales.

Los factores que no pertenecen a la razón, pero que son del hombre, como creador, como lector y como estudioso de la literatura, van conquistando puestos y van adquiriendo relieve en los métodos, porque permiten a veces alcanzar explicaciones que facilitan la comprensión literaria. Se habla de la obra literaria como síntesis de las preocupaciones generales de la sociedad, cuya captación es privilegio de los escritores; como reflejo formal o temático de esa misma sociedad; también se la considera como un saber intuitivo, una forma de conocimiento y un camino hacia la verdad total, que no sólo es razón, incluso como una comunicación y comprensión casi mística (Bloom).

Algunas escuelas de teoría literaria (la psicológica, la sociológica) ponen mayor énfasis en estos conceptos y en el relieve con que el autor y el lector proyectan o interpretan en la obra literaria intereses de clase o económicos (Marx); la situación histórica del conocimiento (Mannheim), que puede explicar por qué la lectura de una obra pasa por fases muy diferentes de valoración y de interpretación a lo largo del tiempo: se puede comprobar cómo se leyó, por ejemplo, el Quijote a lo largo del siglo xvii, en el xviii, o actualmente; y también en relación al espacio: no se leyó de la misma manera esa novela en España, en Inglaterra, en Rusia; y también se pueden advertir alteraciones en la lectura si se hace desde la razón o desde un sentimiento patriótico, político, religioso, guerrero, etc. A veces se manifiesta un interés o una ceguera ante determinados valores, que son típicos de las épocas sucesivas de la cultura, o bien del individuo, y al encajar en ellos una obra literaria se puede alcanzar una lectura insólita. La valoración estética o ética de una obra está en relación con los principios que predominan en su lectura. Por otra parte, es evidente que hay obras que pueden ser consideradas literarias por alguna crítica, que se basa sólo en la anécdota o la falta de anécdota, y no hay modo de sacarles más jugo que el que tienen o no tienen.

Resulta, pues, que el autor de la obra literaria se concreta en todos esos aspectos que enumeramos, pero además también el Sujeto con función activa en el conocimiento de la literatura, el investigador y teórico de la literatura, no

es un ente abstracto, es un hombre concreto en sus circunstancias, y con unas facultades: la razón, más o menos pura y abstracta; además tiene otras facultades, el sentimiento, el resentimiento, los sentidos externos, preconcepciones y tesis de las que a veces ni siquiera es consciente; sufre presiones de los valores privilegiados o postergados en cada época, se hace eco de lo "políticamente correcto" en su sociedad, etc... Todos estos factores explican la derivación del pensamiento, de forma relativamente frecuente, a un relacionismo o a un perspectivismo, del que no se libra la teorización de la literatura y la comprensión de la obra literaria. La teoría literaria se desenvuelve por caminos limitados, de los que cada época elige los suyos, según el investigador, las circunstancias o la moda social. El siglo xx se caracterizará por los desequilibrios introducidos en el esquema original kantiano, que derivan al positivismo y al idealismo; por el reconocimiento de todos los factores que constituyen esa formidable síntesis que es el hombre cuando crea o cuando conoce, porque lo es cuando vive; y por la consciencia de la gran complejidad que ofrece la obra literaria como creación humana. Esto significa que el esquema epistemológico, los sujetos de la literatura (autor, personajes, lectores) y la obra literaria misma, cambian, se enriquecen, se manifiestan de formas diferentes en el tiempo.

Creo que para explicar las teorías literarias del siglo xx, hay que situarse en dos coordenadas básicas: a) reconocer que ni el autor ni el crítico son sujetos abstractos y b) admitir que la obra literaria es un objeto complejo, que asume e integra muchos factores, en cuya lectura se produce una fusión de horizontes del autor y del lector, y admite lecturas diversas. Iremos viendo en qué forma integra estos hechos cada una de las escuelas que se ha desarrollado.

Estas consideraciones permiten tomar conciencia de la parcialidad de los estudios, en el caso de que la haya, y permite abrir caminos nuevos que ensanchen la razón y el método. Decantarse, según la moda del momento, por una concepción mística de la literatura, por una visión exclusivamente ficcional, o por la negación de toda posible lectura, no pasa de ser ingenuo, y más ingenua aún, y desde

luego más cómoda, nos parece la actitud del "todo vale", porque no plantea ningún problema. Claro que tampoco da muchas satisfacciones, porque sin un mínimo criterio de valor la lectura es una especie de almacenaje de obras.

La literatura es un arte presente en todas las culturas; la ciencia que la estudie deberá tener en cuenta su complejidad y no encorsetarse en los cánones de una investigación natural o negar posibilidades al conocimiento literario porque no se ajuste a formas canónicas, académicas y tradicionales. Conociendo el objeto en sus facetas, que son muchas y fueron incorporándose poco a poco, habrá que seguir el método adecuado para el análisis y la teorización. Sólo así podrá justificarse una ciencia de la literatura y podrá haber una investigación con conciencia de la totalidad o de la parcialidad que elija libremente.

Reivindicamos el derecho del investigador a elegir el objeto, en sus aspectos parciales o en su totalidad, reivindicamos su derecho a elegir el método, pero reclamamos conciencia de lo que se hace y conciencia metodológica, que no es arbitraria sino una exigencia flexible del objeto. La deconstrucción que niega el significado apoyándose en la multiplicidad de sentidos, y el dogmatismo que mantiene la certeza artificial de un sentido único, el pensamiento débil que pide limitaciones por renuncia a la generalidad, el multiculturalismo, que niega la posibilidad de toda valoración estética y ética, son extremos que conducen a la falsedad del conocimiento o al escepticismo del desconocimiento: no todo vale para la razón, no todo vale para la sensibilidad, no todo vale para la voluntad, y las renunciaciones son mejor a *posteriori*, no a *priori*.

Enfoques, temas a tratar, conceptos nuevos que aporta la evolución cultural e histórica, tal como los hemos ido adelantando, se encuentran en la investigación sobre la literatura y se han asentado en el panorama teórico, dando lugar a un amplio número de orientaciones investigadoras, de teorías que han realizado muchas de las posibilidades teóricas. El deslumbramiento que han producido en el mundo de la investigación las ciencias de la naturaleza, por su espectacular desarrollo en el siglo xx, no ha anulado el interés por el mundo de la cultura, y en relación

a él, el historicismo, la sociología literaria, la psicocrítica, la estilística, el formalismo, la semiología, la hermenéutica... eligen presupuestos convencionales, aplican métodos pertinentes y alcanzan unos resultados, que constituyen el *factum* de la teoría literaria de nuestro siglo. Antes de justificar epistemológicamente las distintas escuelas de investigación literaria del siglo xx, vamos a trazar un panorama histórico del conjunto. Una vez señalados, desde la ontología y la metodología los límites y las posibilidades de una ciencia de la literatura, disponemos de criterios para situar sus manifestaciones en el siglo xx.

5.6. LAS IDEAS EPISTEMOLÓGICAS EN EL SIGLO XX

En el mundo de la cultura se formulan teorías epistemológicas que irrumpen con mayor o menor fuerza y propician direcciones determinadas. Destacamos en principio algunas ideas que han tenido mayor relieve en el panorama general de los estudios literarios, tanto teóricos como prácticos. Aclaremos qué contenido damos a algunos conceptos filosóficos surgidos directa o indirectamente del historicismo, centrándonos fundamentalmente en tres: el relativismo, el determinismo, y el perspectivismo, pues, independientemente del método concreto que se siga, las investigaciones se encajan en uno de estos tres supuestos. Adelantamos sus coordenadas fundamentales, aunque luego veremos, al analizar la escuela sociológica, cómo se interpretan por las diferentes orientaciones marxistas.

El relativismo es una teoría epistemológica que niega la autonomía y la validez objetiva del conocimiento general: teniendo en cuenta que cada sujeto condiciona, por su propia libertad y por otros factores subjetivos, el conocimiento, éste no puede ser más que relativo.

El investigador tiene una sensibilidad, está dominado por ideologías, está inmerso en un inconsciente colectivo, etc. y desde su situación personal, que influye en sus posibilidades de adquirir conocimientos, elige un objeto de estudio y se dispone a analizarlo y a teorizar sobre él. El conocimiento que resulte de estas circunstancias no puede

ser, según mantiene el relativismo, objetivo y general, sólo puede ser subjetivo y parcial.

El determinismo, sin olvidar las circunstancias subjetivas personales, hace hincapié en los datos, especialmente en los objetivos y mantiene que el pensamiento está determinado (no sólo condicionado) por la situación del investigador y también por la historia. El conocimiento, desde esta perspectiva, es variable, pues, aunque los elementos para el conocimiento existen siempre y lo afectan siempre, en cada momento son diferentes y lo condicionan de modo diferente. Un sujeto en unas circunstancias, no puede adquirir más que un conocimiento determinado, que no puede ser objetivo, aunque los datos lo sean.

Frente a las dos posiciones anteriores, el perspectivismo no admite la determinación del conocimiento, ni la que proviene del sujeto (relativismo), ni la que imponen las circunstancias sociales e históricas (determinismo). Los factores que concurren en el conocimiento no implican ni arbitrariedad ni determinismo; pueden condicionar, pero nunca determinar el saber; el investigador conserva su libertad, que en ningún caso queda anulada. Según las condiciones concurrentes en el investigador y sus circunstancias, el saber sigue una de las varias posibilidades que se presentan, y esto es la base del perspectivismo. Por tanto, el saber es posible desde varias perspectivas, no se agota en una inexorablemente, como mantienen el relativismo y el determinismo, y es el investigador quien elige y sigue la que su voluntad le indica. El investigador puede estar condicionado por sus circunstancias personales (subjetivas) y también por las exteriores (objetivas), pero no está determinado y con su libertad puede superar condicionamientos y buscar la objetividad y en ella la generalidad; no agotará las posibilidades, pero podrá elegir una, sabiendo que al elegir deja otras.

Vamos a argumentar sobre las posibilidades del conocimiento perspectivístico en la teoría literaria. Según Hessen, "el escepticismo enseña que no hay ninguna verdad. El subjetivismo y el relativismo no van tan lejos. Según estos hay una verdad, pero esta verdad tiene una validez limitada. No hay ninguna verdad universalmente válida" (1972:

40). Admitir que no haya verdades válidas universalmente no niega la posibilidad del conocimiento, sino del conocimiento absoluto; la ciencia de la literatura podría quedar justificada como ciencia idiográfica, con conocimientos sobre objetos particulares, las obras literarias individuales, frente a las ciencias naturales que son nomotéticas y aportan conocimiento universales, al menos para un universo de dimensiones humanas en el tiempo y en el espacio.

La objetividad se basa en que el sujeto no puede dejar de tener en cuenta una realidad que toma como objeto de conocimiento y, según el perspectivismo, dos o más sujetos cognoscentes que adopten el mismo punto de vista y de concepción sobre un mismo objeto, pueden obtener el mismo conocimiento, es decir, pueden obtenerse conocimientos válidos intersubjetivamente. La objetividad es la validez intersubjetiva. Un concepto es un esquema mental cognitivo referido a algo de la realidad. Por medio del concepto, el sujeto capta algo de la realidad, aunque ésta sea una ficción, como la obra literaria. El concepto es un elemento del saber y el saber es conocimiento verdadero, aunque sea parcial.

La forma absoluta de conocimiento es una abstracción, mientras que la forma histórica en que realmente se ha dado es una posibilidad, entre otras, por lo que es relativo. Las circunstancias en su conjunto no llevan necesariamente a un conocimiento determinado, sino que abren una serie de posibilidades de las que cada sujeto realiza alguna, nunca todas. El conocimiento, explicado así por el perspectivismo, puede ser objetivo y tener una validez intersubjetiva. El conocimiento de un sujeto, condicionado por sus propias circunstancias, puede ser reconocido y admitido por otros sujetos, también condicionados por unas circunstancias: el conocimiento sobre una obra literaria es el conjunto de los saberes que sobre ella tienen los diversos lectores, que los han adquirido en un tiempo y en un espacio, en cada caso en unas circunstancias y en unas condiciones diferentes. El conocimiento es posible para un sujeto que tiene unas facultades, una preparación y un interés, un sujeto que vive en una época determinada, que pertenece a una clase social y ha tenido unas oportunida-

des concretas de fortuna, de estudios, de relaciones, etc. El conocimiento abstracto con un sujeto también abstracto es un esquema que la realidad hace bajar necesariamente a un sujeto concreto situado en unas circunstancias concretas que le ponen límites y le señalan perspectivas. El problema de la ciencia de la literatura no es la imposibilidad de objetividad, sino la posibilidad de que se adopten tantas perspectivas de conocimiento como investigadores existan, ya que aquí intervienen decisivamente las peculiaridades del sujeto cognoscente, que convergen con las amplias posibilidades de polivalencia de la obra literaria.

El perspectivismo, que también podría llamarse pluralismo, es, por tanto, una teoría gnoseológica sobre el conocimiento real y efectivo; no puede confundirse con el relativismo o con el determinismo. Según el perspectivismo, la libertad de la persona, por el punto de vista que adopta, es un condicionante del conocimiento, pero no un determinante. Se admite, por tanto, la posibilidad de un conocimiento verdadero: si bien no existe nunca un conocimiento total, absoluto e incondicionado de las cosas, existen conocimientos parciales y condicionados por determinados puntos de vista. La perspectiva, que a veces es inconsciente, es un elemento inevitable al estudiar cualquier objeto complejo, que son casi todos, y más la literatura. Sobre un mismo objeto complejo se pueden obtener conocimientos diversos, según los aspectos que se estudien y según las perspectivas que se adopten al estudiarlos. Es conveniente adoptar los puntos de vista adecuados para que el saber sea relevante. En una obra narrativa no podemos dedicarnos a contar las sílabas, porque este trabajo no nos proporcionará conocimientos relevantes sobre la narración. El investigador ha de adoptar un punto de vista pertinente, y debe tener la plena consciencia de que no es el único. La garantía de objetividad proviene del hecho de que si varios investigadores se colocan en el mismo punto de vista pueden obtener unos conocimientos parecidos. Desde otro punto de vista los mismo investigadores pueden conseguir otros conocimientos.

Para algunos teóricos ingleses la objetividad no es más que la honestidad en la investigación. Esta cualidad, de-

seable en todas las investigaciones, no garantiza la objetividad, aunque sin ella es imposible.

El conocimiento no es posible sin que el sujeto tenga un punto de vista, y si éste varía, también variarán los conocimientos que puede alcanzar. El conocimiento queda así explicado en relación a las circunstancias en que se ha dado, pero en ningún caso excluye que haya podido ser de otra manera. Este es uno de los criterios básicos de nuestra posición epistemológica respecto a la teoría literaria.

Tal como está escrito, *El Quijote* puede explicarse en relación con las circunstancias vitales, históricas y culturales de Cervantes, pero no como un producto necesario y determinado de ellas; Cervantes podía haber escrito de otra manera, otros temas, y plasmar otros valores. De hecho ha escrito otras obras que pertenecen a otros géneros, tratan otros temas, tienen otra composición y parten de otra perspectiva. Por su parte, el investigador, si se sitúa en lo que hemos denominado vía autorial, intentará explicar el texto por las circunstancias de la vida de su autor; si prefiere el análisis de la obra en sí, tratará de ver las relaciones internas que expliquen la disposición, la construcción del argumento, la manifestación de los personajes, el tratamiento del tiempo y el espacio, etc; y si la perspectiva que elige es la de explicar la obra desde el lector, intentará ver qué indicios contiene el texto que remitan a la lectura e intelección de la obra por sus receptores, qué valores perlocucionarios tiene, etc.

Por su parte, lo mismo que ocurre con el autor, el investigador va a su estudio y a sus análisis condicionado, pero no determinado, por sus propias circunstancias y puede alcanzar conocimientos sobre la novela que no son únicos; desde otras circunstancias, otros investigadores pueden ofrecer otras lecturas y probablemente en las mismas circunstancias, desde una perspectiva igual, con unos condicionamientos subjetivos idénticos, pueden alcanzarse los mismos saberes. El perspectivismo es, en este sentido, objetivo y general.

La hermenéutica nos hará ver cómo los conocimientos perspectivísticos sobre la literatura se van sumando y constituyen un *corpus* considerable a medida que pasa el

tiempo. Veremos cómo Gadamer explica la integración de la historia y de las interpretaciones en los nuevos acercamientos hermenéuticos a la obra. El lector y el investigador construyen mundos explicativos e interpretativos a partir de la obra de arte literario y de las tradiciones de interpretación.

Por otra parte, cuando varios investigadores analizan un mismo objeto, por ejemplo, el teatro de Racine, y lo hacen con honestidad y objetividad, aunque los métodos de análisis sean diferentes y los puntos de vista también, como han hecho L. Goldmann (1966) y Ch. Mauron (1969), podemos observar que sus conclusiones son parecidas porque su objeto es el mismo y responde de la misma manera a los interrogantes formulados desde ángulos diferentes.

Las posibilidades de distorsión del conocimiento y de sus variantes es abrumadora y parece esto que ha de generar un cierto escepticismo, pero hay una afirmación importante para avalar la posibilidad del conocimiento objetivo, es que la obra literaria responde con su modo de ser a los interrogantes desde perspectivas variadas y con métodos variados. No hay una verdad absoluta, total, única, pero sí respuestas parciales, variables y objetivas que validan las conclusiones. La parte de verificación que en el conocimiento kantiano podía encontrarse en la exactitud cuántica con que responde el objeto natural, quedaría en el caso del conocimiento literario en la proximidad, en el paralelismo y en la complementación de conocimientos obtenidos desde perspectivas diferentes, si los métodos se aplican con objetividad.

La investigación cultural no puede alcanzar un saber universal, porque sus objetos son variables; su saber no puede ser verificado como único, porque el objeto de estudio, la literatura, es complejo y encierra muchos aspectos y sentidos, que se manifiestan y se activan según la perspectiva en que se coloque el investigador. Y los conocimientos literarios tienen la validez de la objetividad y la extensión que le permite su objeto de estudio. La suma de los distintos saberes siempre parciales y objetivos sobre la literatura constituye la teoría literaria. La última teoría no es la definitiva hasta que se falsee, como puede serlo en el

conocimiento natural, sino que es una más, que se suma a las anteriores, sin rechazarlas necesariamente y abrirá nuevas perspectivas a conocimientos futuros. La falsación en el conocimiento cultural, particularmente en el literario, es difícil.

* * *

Las variantes culturales, históricas y sociales que influyen en la disposición del sujeto cognoscente, se complementan con las variantes históricas que puede tener la consideración del texto. Vamos a repasar las más destacadas.

La obra literaria es el elemento intersubjetivo en un proceso de comunicación, en el que intervienen el Sujeto (en sus circunstancias históricas y sociales), el Texto (en sus circunstancias) y un tercer elemento del esquema semiótico: el lector (en sus circunstancias). Este hecho es el criterio que nos permitió hacer una propuesta primera de clasificación de teorías, que ahora completaremos.

Partiendo de otro hecho, el de la diversidad de lectores, el New Criticism y, con algunos matices, escuelas posteriores, destacarán otro rasgo del texto literario (y del artístico en general) que es su polivalencia semántica: puesto que el Texto puede ser interpretado por diferentes lectores y éstos son hombres psíquicamente individuales, históricamente alejados y socialmente diferentes, su lectura no puede ser la misma; la forma perfecta del texto garantiza unidad, pero es preciso reconocer que ese tercer elemento, el lector, abre el texto a interpretaciones variadas. Mantenemos que la perspectiva del lector y el método seguido pueden generar coincidencias válidas intersubjetivamente, dada la unidad de la obra en sí misma: la unidad de lectura puede proceder del Lector, pero tiene su base en la unidad de la obra.

El análisis del texto centra una buena parte de la investigación del siglo xx y se manifiesta en teorías como la Hermenéutica, los Formalismos, la Estilística, etc., que estudian la obra directamente, en sí, o en relación con la lengua, la historia, la psicología del autor o del investigador, los hechos sociales... La obra escrita, objetivada, inicia

una amplia red de relaciones en las que cobra sentidos, que serán integrados en una lectura por cada lector.

El siglo xx fue convirtiendo a los filósofos en una "comunidad de comunicación", que, afinando más, podríamos llamar "comunidad de diálogo", puesto que no sólo comunican, sino que intercambian saberes y puntos de vista. En general, la filosofía mantiene una actividad investigadora, base para un discurso (o antidiscurso) verbal, que recoge reflexiones para expresarlas y comunicarlas, o acaso negarlas. El diálogo de teorías consigue un avance conjunto, en el que los filósofos critican, polemizan y aclaran o rechazan conceptos.

El conocimiento avanza, tanto en la búsqueda como en la negación de la verdad, no como un pensamiento conjunto, según venía haciéndolo durante el siglo xix, sino, como afirma Apel, sin las "anticipaciones solipsistas de la verdad definitiva representadas por las cosmovisiones de los grandes pensadores" (1985: 11). El saber parece haberse socializado en la comunidad de los filósofos y de los científicos, de la misma manera que el héroe literario se ha socializado en las masas urbanas, y se integra en el grupo.

El reconocimiento de la riqueza de sentidos y la posibilidad de la que la obra literaria tenga varias lecturas, la idea romántica de que el poeta no es un observador que copia del mundo, sino un genio que crea mundos ficcionales sin atadura inmediata a la realidad; la ausencia de un canon objetivo (la naturaleza copiada) que dé seguridad a la crítica, genera un cierto escepticismo sobre la posibilidad del conocimiento científico de la literatura, y su crítica. Cuando se reconoce que los sentidos de una obra son muchos, las lecturas también, y desaparece el canon exterior, ¿quién avala la certeza de una lectura? ¿cómo se valoran los sentidos? Además no olvidemos que, dada la parcialidad del conocimiento, según hemos explicado a propósito del perspectivismo, es difícil cualquier intento de falsación. En teoría literaria la falta de falsación no produce ninguna certeza, ni siquiera transitoria, no pueden manejarse conocimientos con seguridad esperando su falsación. No se puede hablar en teoría literaria de afirmaciones falsas sobre el sentido, pues en todo caso se podría

hablar de afirmaciones no pertinentes. El contraste de la lectura no se hace con una realidad natural, sino cultural, en este caso con posibles sentidos del texto.

Precisamente en la negación de la objetividad y de la verdad del conocimiento literarios hay que situar algunos movimientos filosóficos de la segunda mitad del siglo xx, como la deconstrucción, el pensamiento débil, la posmodernidad, el poscolonialismo, el multiculturalismo, etc., en los que el investigador renuncia a buscar verdades absolutas fuera de la historia y explicaciones globales, propone que la ciencia se limite a algunos aspectos sectoriales, segmente los objetos generales para hacerlos más asequibles y, en último término, alcanza un escepticismo general y renuncia a la ciencia.

Los ataques a la ciencia se organizan sobre todo contra dos tradiciones teóricas, referidas a la finalidad de las investigaciones sociológicas (C. W. Mills, 1959). Una es la tendencia (presente, según Mills, en Comte, Marx, Spencer y Weber) a manipular la historia para conseguir una explicación sistemática de los hechos. La crítica se hace con el argumento de que la historia humana, incluida la historia de la ciencia, tal como se ha escrito, es una especie de camisa de fuerza para conseguir que los hechos se adapten al esquema que se quiere justificar; el análisis de los hechos no se hace de forma honesta, objetiva, para inducir una teoría, más o menos válida, sino que a veces se parte de una tesis previa y se manipulan y moldean los hechos para conseguir un "relato justificador". Toda la historia escrita no es más que una colección de grandes relatos justificadores. Una historia o una ciencia con este defecto no es creíble y es mejor renunciar a ella.

En segundo lugar se critica con acritud la que se ha llamado la Gran Teoría, es decir, el intento de explicarlo todo, la creencia de que el objetivo de las ciencias sociales consiste en construir "una teoría sistemática de la naturaleza del hombre y de la sociedad", sin plantear previamente si eso es posible. Estas son las dos grandes objeciones que se han puesto a la historia, a la sociología, a la ciencia en general. La investigación no está para justificar nada, sino para conocer, pero no globalmente, sino hasta donde alcanzan las posibilidades humanas.

Podríamos añadir una tercera crítica que se refiere al método: la tendencia de la investigación sociológica a apoyarse en hechos políticos, que considera relevantes, en la vida de los grandes personajes, y escribir la historia sobre datos previamente valorados; frente a la jerarquización de los hechos para hacerlos datos de historia, se desarrolla en la sociología, la geografía humana, la historia, etc., una tendencia a reducir los análisis a hechos insignificantes, marginales y a veces inconexos, que sólo tienen en común el haber sido desatendidos por la investigación teórica; sobre ellos se proyectan relaciones y sentidos relevantes, que quizá no tienen, de modo que el mismo defecto que se señalaba para la selección de hechos importantes se sigue también para la selección de hechos insignificantes. Sólo una teoría previa los cambia.

No obstante, esta tercera crítica no se alinea con las otras dos, y en realidad critica la salida que proponen las anteriores: si no es posible admitir los grandes relatos justificadores, si la misión de la ciencia no es explicar al hombre y su labor en la sociedad, la salida que se le ofrece a la investigación es la de fijarse en lo que había pasado desapercibido, en magnificar lo parcial, lo marginal, lo mínimo, lo desatendido; quizá puedan proponerse teorías y explicaciones que hagan comprender la historia humana, la visión que de la historia recoge la literatura, la creación de mundos ficcionales que huyan del mundo de la realidad y abran otros caminos, etc. Así se explica la fuerza que en algunos departamentos universitarios adquiere la incorporación de grupos olvidados por los estudios tradicionales, que emergen ahora para reclamar un lugar en la creación literaria y en el saber; además del feminismo, con arraigo ya considerable, la investigación empieza a interesarse por temas y enfoques nuevos, la literatura gay, el postcolonialismo, la subliteratura, la novela negra, etc. Estos estudios se arriesgan, y con frecuencia caen, en la superficialidad del movimiento multiculturalista, con el que ha desaparecido toda valoración excluyente, toda jerarquización apoyada en un criterio de valor: todo es igualmente valioso, todo es igualmente banal. El canon desaparece, la trivialidad se convierte en norma.

Lo paradójico es, sin duda, ver cómo los escépticos de las teorías tradicionales y de la Gran Teoría teorizan y se afanan para demostrar que no es posible la teoría.

La hostilidad hacia las teorías abstractas y normativas llegó a generalizarse sobre todo en el mundo cultural anglosajón y principalmente en la investigación humanística. Los historiadores, los teóricos de la moral y de la política declararon que había llegado el final de la historia y de la ideología, y no era posible formular teorías generales; no se podía seguir en la segunda mitad del siglo xx con los grandes sistemas filosóficos del pasado, o con teorías generales que explicaban toda la realidad; sería mejor conformarse con "teorías científicas parciales", partiendo de datos inmediatos y, sin manipularlos, incluirlos en un sistema general. Lo aconsejable parecía cerrar dos mil años de cultura y buscar otras bases para la investigación: atender a lo que hasta ahora no se valoraba para basar justificaciones teóricas, que en cualquier caso serían limitadas.

Si es quizá utópico estudiar y magnificar la literatura como una forma de conocimiento, como una expresión privilegiada de la psique humana, como una manifestación del espíritu de los pueblos, como una forma de ideología que plasma en anécdota ideas inefables, o, según otra interpretación igualmente estupenda, no deja de ser utópico el creer que si se estudia lo marginal, o considerado marginal hasta ahora, como el subtexto, los personajes secundarios, determinadas expresiones del discurso que no afectan a la historia y pueden ser signos de un código secreto más o menos configurado, etc., la ciencia podrá llegar a resultados más confortables. Conviene estudiar la literatura para conocerla y hacerlo desde una perspectiva pertinente y alcanzar unos resultados que nos puedan explicar algo. El renunciar en razón de fracasos o de utopías anteriores no conduce a nada, el cambiar de tercio a favor de lo marginal, no sabemos a dónde llevará, pero hay que ser optimista para pensar que es más significativo que lo que tradicionalmente ocupó primeros planos. Estos puntos de vista son posibles, pero se incurre en reduccionismos, si se excluyen otros, quizá más importantes, si se entra en valoraciones. Y hay que reconocer que en el prin-

cipio hay valoraciones por parte de aquellos que proponen estudiar "lo marginal", puesto que reconocen también "lo central".

* * *

Con el rechazo de estudios tradicionales, con la proliferación de consejos y con la incorporación de métodos diversos, con un desplazamiento del interés hacia lo marginado y lo latente, se produce una dispersión de la investigación, una especie de olas que van y vienen, aupando o destruyendo afirmaciones y propósitos, una historia de sustituciones precipitadas y a veces banales, entre las que resulta difícil señalar direcciones o paradigmas de investigación. Vamos a señalar en la teoría de la literatura las orientaciones históricamente más generales y sus raíces epistemológicas, vinculándolas a los presupuestos que las sustentan o, en su caso, con su negación. Algunos de los presupuestos de las teorías literarias se relacionan con los grandes movimientos que el estudio del lenguaje ha experimentado en el siglo xx, y así lo señalaremos.

La filosofía analítica había trasladado su objeto del campo del pensamiento y de la razón, al campo del lenguaje y de la expresión y asignaba al filósofo la tarea de explicar las ideas mediante el análisis del significado del discurso utilizado por la ciencia. De esta tendencia, que desarrollan autores como Wittgenstein, Carnap, Tarski, etc., deriva en los años cincuenta del siglo xx un cambio bastante generalizado en el objetivo de la filosofía, que no sería, por ejemplo, estudiar moral, sino analizar el lenguaje de la moral (R. M. Hare), o no sería indagar sobre el ser o el deber ser del derecho, sino sobre el lenguaje del derecho, etc.

Este desvío hacia el lenguaje no era desconocido por la teoría de la literatura, pues, sin olvidar otros niveles de la obra, ya está programado en la *Poética* de Aristóteles. La Estilística y el estructuralismo literario abren también nuevas perspectivas en el análisis del discurso literario que adquieren gran relieve en el conjunto de la investigación sobre la literatura.

Cuando más arriba hablábamos de olas que van y vie-

nen en las teorías, podemos confirmar que, debido al escepticismo generalizado, y ante el relativismo y reductivismo que adoptan muchas de las teorías de éxito llamativo y transitorio (pensamiento débil, multiculturalismo, giro lingüístico), se alcanzan grados de fanatismo agresivo en las negaciones, se ningunea todo lo que sea discurso, pero también se produce un reflujo, por reacción, de vuelta a la Gran Teoría en las ciencias humanas: negaciones y afirmaciones se suceden a veces precipitadamente e incluso en un mismo autor; otras veces se producen conexiones inesperadas de una doctrina con otras alejadas aparentemente y se formula de nuevo lo ya iniciado y quizá fracasado desde otra perspectiva; los callejones sin salida a veces encuentran el modo de salirse de sus primeras casillas y volver al río de la investigación. Lo advertiremos siempre que seamos conscientes al exponer las líneas propias de cada escuela.

Siguiendo esta pauta se dejaron de lado, durante un tiempo, las grandes teorías: marxismo, psicoanálisis, filosofía social; pero se ha vuelto de nuevo al marxismo en variedad de fórmulas, al psicoanálisis en la nueva orientación de Lacan, a un nuevo renacimiento del giro lingüístico con Habermas y la escuela de Frankfurt.

Es continuo un juego en el que el empirismo, el positivismo y el escepticismo, y sus variadas formulaciones, son asediados una y otra vez por los movimientos positivos que se mantienen o que renacen, y es continuo también el movimiento contrario.

Con cierta frecuencia salta la idea de que las ciencias de la cultura no se diferencian de las ciencias de la naturaleza y pueden aplicar el mismo método científico, y como reacción vuelven a prestigiarse métodos como la hermética que, centrado en el texto, se considera más apropiado para el estudio de la cultura. Rorty (1983) cuestiona precisamente el lugar de la filosofía y de las ciencias en nuestra cultura actual. La epistemología, considerada al estilo kantiano, como criterio cierto y general le parece un imposible, por lo que se justifica el cambio de orientación en la crítica de los principios analíticos y en la apertura hacia perspectivas hermenéuticas o historicistas. El vacío

dejado por la filosofía y por la negación de la ciencia general, no se llena solamente con la atención a lo marginal, sino que se llena con problemas inmediatos y urgentes: la justicia de la guerra, las causas del hambre, los límites de las obligaciones políticas, los derechos de los no nacidos, los derechos de los animales, etc.

Destaca en este panorama diverso y variable la vuelta que imprime Habermas a la crítica sobre la razón y el lenguaje, que implica a los más destacados temas generales: el valor de la razón, los elementos de la comunicación racional, y ya directamente el giro lingüístico. Si la escuela analítica busca un lenguaje fiable que garantice la verdad de la expresión científica, es decir, "un lenguaje para la razón", el giro lingüístico, al negar la función de la razón, y dada la imposibilidad de acceder al objeto, llega a la conclusión de que el conocimiento es el lenguaje. El carácter instrumental y de representación de la realidad que tenía el lenguaje y que era el presupuesto más general de todo estudio lingüístico, es sustituido por un concepto nuevo y epistemológicamente revolucionario: el lenguaje es el constructor del conocimiento. En este punto el giro lingüístico ha sido radical: el lenguaje no es la expresión de los conocimientos que el sujeto adquiere sobre una realidad, el objeto, sino que es algo sustantivo, con principio y fin en sí mismo: el lenguaje construye y es la ciencia. Y desde la idea constructivista de la lengua, la ciencia no es más que lenguaje, se hace y se expresa mediante el lenguaje (*Teoría de la acción comunicativa*, 1984). En su momento haremos la crítica de este giro epistemológico, ahora señalamos el profundo cambio que implica.

El conjunto de estos vaivenes oscila desde los negativos, a los que, sin extremar la precisión, podemos reunir bajo la etiqueta de posmodernidad, que siguen dos líneas epistemológicas: la tendencia a lo parcial, y la negación de las teorías generales; en razón de esto se inclinan a la investigación empírica fragmentaria y olvidan las grandes doctrinas que intentaron explicar la cultura en conjuntos amplios, e incluso la totalidad. De otra parte estarían las teorías que siguen admitiendo la posibilidad de un conocimiento por abstracción, el saber propiamente científico con aspiraciones de generalidad y de estabilidad.

El posmodernismo es, en este punto, la antítesis del hegelianismo, que veía la historia y la cultura como una manifestación del Espíritu que camina en conjunto hacia el progreso. Ahora no sabemos si la cultura avanza o retrocede, si hay progreso o se da vueltas en un girar inacabable y quizá sin sentido, si conviene buscar seguridad, o admitir que no la hay. La idea de progreso no tiene sentido sin saber hacia dónde va la ciencia y el hombre; la idea de totalidad es sustituida por un fragmentarismo más asequible y la idea de abstracción es borrada por la idea de concreción: lo puntual ha sustituido a lo general. El investigador debe conocer los argumentos y contrargumentos en torno a su actividad y debe elegir según su criterio y, en todo caso, encontrar razones que le den alguna seguridad en lo que hace o deja de hacer, porque, con todo, creo que es posible que la fragmentación y la negación de referencias estables y compartidas no sea lo más destacado del pensamiento en el siglo xx. Me aventuro a creer que verdaderamente el rasgo específico de la cultura, por lo menos en la segunda mitad del siglo xx y con apoyos en la primera, particularmente en la teoría de la ciencia, es que cada grupo presenta sus investigaciones y las contrasta con las de otros grupos, como si fuesen teorías globales, lo que conduce a contradicciones y a una perplejidad permanente, porque desde afuera se ven claramente fragmentarias. Las teorías arrastran errores epistemológicos desde su planteamiento, porque parten de un reduccionismo latente, o expreso, e incluso de un escepticismo total. A la vez que se recomienda escepticismo, fragmentariedad y crítica, cada orientación pretende formular sus conclusiones en enunciados categóricos, generales y definitivos, sobre todo si tienen carácter negativo, lo cual es absurdo en sí mismo. Algunos pensadores no decaen en su voluntad de destacar la importancia de lo local y lo contingente, lo fragmentario y lo sectorial. Da la impresión de que los pensadores más celebrados en el siglo xx son precisamente los iconoclastas del pensamiento general: los que no creen en su existencia, ni en la posibilidad teórica de su existencia. Skinner los llama "subversivos multiuso", pues conviven con la vuelta a la Gran Teoría, y el renacer de los grandes sistemas.

Esas actitudes sobre las posibilidades nulas o parciales de la teoría se suman a presupuestos, a veces absurdos, y a un lenguaje difícil en el discurso científico, cuyos términos no tienen el mismo sentido para las distintas escuelas, y conduce a lo que se ha denominado una "disolución de fundamentos". Si a esto añadimos lo que llamaremos una "imposibilidad de conclusiones", parece difícil alcanzar una mínima seguridad en las formulaciones, es decir, parece imposible la ciencia como saber general, porque ni siquiera hay interés en buscarla y, acaso, explicarla.

Como es de esperar, la teoría de la literatura, que pocas veces alcanza a formular sus bases epistemológicas en forma directa, se mueve con las mismas dificultades; sus temas suelen ser los problemas concretos que van surgiendo, que se abordan con euforia y se pasan de moda con rapidez: la recepción, la verosimilitud en relación con el realismo y la historia, la teoría de los polisistemas, la ficcionalidad, el problema del canon, el carácter místico de la creación y la lectura, la teoría cognitiva, etc.

Se ha intentado hacer periodizaciones de la investigación a fin de situar los cambios modernos en relación con los estratos culturales aceptados. Quizá falta perspectiva para hacer una taxonomía metodológica o teleológica de las teorías más cercanas, pero en este panorama general, algunas sintetizan conceptos básicos comunes ya aclarados y alcanzan mayor amplitud y permanencia. Entre ellas las hay que tuvieron una aplicación más directa en la teoría de la literatura: la Sociología de Mannheim, la Hermenéutica de Gadamer y Ricoeur, el psicoanálisis de Freud y de Jung, y más tarde el de Lacan, la Semiótica, de Peirce o de Eco, etc. Vamos a situar las más destacadas, pero no pretendemos una exposición histórica (cuándo aparecen y qué autores más destacados las cultivan) sino explicar qué novedades aportan en el objeto de estudio, es decir, en la ontología, en el método que siguen y en la finalidad que señalan para su investigación. Haremos tres grupos, según afinidades de origen: teorías directamente literarias, teorías que se vinculan a la investigación con otras ciencias y teorías vinculadas directamente a posiciones filosóficas. Mantenemos como marco general los conceptos taxonó-

micos que hemos enunciado más arriba: actitudes del sujeto, teoría y práctica del conocimiento literario, posibilidades del análisis del objeto y relaciones con el lector, a fin de destacar en cada caso los problemas epistemológicos que resuelven o que plantean. Proponemos el esquema siguiente:

A. Teorías literarias:

1. Formalismo ruso,
2. Estilística,
3. New Criticism,
4. Poéticas de la Lectura.

B. Teorías literarias vinculadas a otras ciencias

1. El psicoanálisis y el conocimiento literario. Psico-crítica,
2. Sociología del conocimiento literario. Sociocrítica.

C. Teorías literarias vinculadas a la filosofía:

1. El giro lingüístico,
2. La Hermenéutica,
3. La Semiótica
4. Teorías negativas: Posmodernidad. Deconstrucción.
5. Pensamiento débil. Multiculturalismo...

* * *

A. TEORÍAS LITERARIAS

1. *Formalismo ruso*

Es una de las escuelas más brillantes e influyentes en los estudios literarios del siglo xx. Según V. Erlich "se trata de una escuela rusa de erudición literaria que se originó allá por los años 1915-16, llegó a su apogeo a principio de los veinte y fue suprimida alrededor de 1930" (Erlich, 1955: 17).

El Círculo Lingüístico de Moscú (1915; P. Bogatyrev, R. Jakobson, G. Vinokur) y la Sociedad para el estudio

del lenguaje poético (ОПОИАЗ) de San Petersburgo (1916; B. Eichenbaum, V. Sklovski, I. Tinianov) agrupan a unos cuantos jóvenes que asumen la idea de que es necesaria una reacción contra las formas de estudiar la literatura en las universidades rusas. El positivismo histórico de los neogramáticos, que había constituido una avanzada en el siglo XIX, y era prácticamente el único modo de acercarse a la literatura, estaba en los primeros años del siglo XX completamente rebasado por los movimientos vanguardistas, y la reacción parecía inevitable. De un modo muy esquemático creo que lo que supuso el formalismo, con el estructuralismo de Praga y postestructuralismo que lo han prolongado, fue la *superación del historicismo*.

El formalismo presenta problemas sobre su creación, sobre los autores que lo forman, sobre su historia, sobre sus límites, sobre las relaciones con otras escuelas, etc; presenta también divergencias en el tratamiento de los temas y en las teorías formuladas, pero si en algo coinciden todos los autores es en el rechazo al historicismo literario, como único método de estudio de la literatura, que se había hecho agobiante en su prevalencia.

El grupo de formalistas fue conocido en la Europa Occidental después de la Segunda Guerra Mundial, con la presentación histórica y sistemática de V. Erlich, *El formalismo ruso. Historia. Doctrina* (1955), y con la traducción de algunos textos fundamentales de los formalistas reunidos por T. Todorov diez años más tarde, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. El impacto fue enorme, sobre todo en la investigación sobre la literatura y no tanto en la lingüística donde prevalecía el estructuralismo de Saussure, convergente con el formalismo a través del Círculo lingüístico de Praga y las teorías de R. Jakobson, que ya eran conocidas.

Los formalistas sufren las revoluciones y guerras que remueven a toda Europa, y el grupo como tal desaparece: algunos emigran al exterior (Jakobson a Checoslovaquia, donde funda el Círculo lingüístico de Praga, y luego a EE. UU.), otros se integran y se diluyen en las universidades rusas, donde se suman a otras corrientes, como la fenomenología, o más tarde el Círculo de Bajtín, o bien se adaptan a las nuevas teorías comunistas (Sklovski).

Las intenciones y los trabajos de los formalistas tienen una presentación clara en el artículo de Eichenbaum, "La teoría del método formal", recogido por Todorov en su antología de textos teóricos. En primer lugar, proclaman que "el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios", que precisará la cita de Jakobson (1919): "el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad". Coincidiendo con la posición de los News Critics, los formalistas fijan como fin de la teoría literaria la atención a la obra, y consideran que el objetivo de la investigación literaria es determinar los caracteres y rasgos por los que un texto lingüístico accede a la categoría de texto literario. El conjunto de los caracteres y rasgos que confiere categoría "literaria" a una expresión lingüística, es lo que Jakobson sintetiza en el concepto que en español se expresa con el término *literariedad*, traducción del ruso *literaturnost*, que en principio se había adaptado como *literaturidad*.

Desde una perspectiva epistemológica, creo que la teoría kantiana está en la base del concepto de literariedad, ya que cualquier investigación que pretendiese ser científica, tenía que ofrecer conocimientos generales y para ello tendría que descubrir los rasgos generales de su objeto de estudio; éste no podía ser cualquier objeto, sino uno que tuviese y descubriese notas generales. La ciencia literaria debía tener como objeto propio la literariedad, o conjunto de rasgos generales específicos de lo literario, que se descubrirían en las obras literarias individuales mediante el análisis.

La justificación kantiana para la investigación natural se apoyaba precisamente en el hecho de que los objetos de la ciencia natural tenían ya en sí mismos la generalidad, que se manifestaba en su comportamiento siempre idéntico: la investigación, al descubrir sus rasgos, alcanzaba un conocimiento general y, a la vez, estable, es decir, un conocimiento científico; la estabilidad y la generalidad proviene ya del objeto de estudio. Por el contrario, la obra literaria se presenta en forma diversa y no puede ser objeto de una investigación científica, a no ser que tenga rasgos presentes en todas las obras: si existe un conjunto de ras-

gos que constituyen la "literariedad" y, si hay un concepto general del que participan todas las obras literarias, éstas podrán ser objeto para la ciencia. Cobra pleno sentido la afirmación de Jakobson: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace que una obra dada sea una obra literaria" (1921). Por tanto, epistemológicamente los formalistas intentan fijar un objeto que tenga rasgos generales para explicar el carácter científico de sus estudios.

Metodológicamente, los formalistas nunca consideraron que eran "formalistas". "Formalismo ruso" se ha convertido en una etiqueta histórica para designar un grupo de estudiosos que hizo investigaciones sobre la lengua y la literatura, y no es una denominación que dé nombre a una actitud metodológica común a un grupo de estudiosos que trabajasen siguiendo unas orientaciones únicas. Tomachevski rechaza esa denominación por dos razones: una, la falta de voluntad de los investigadores del grupo de hacer análisis sobre la forma, y otra, el concepto de forma no lo consideraron nunca como opuesto al de contenido. Aunque estos dos argumentos no son del todo válidos, de hecho la denominación de formalistas fue siempre rechazada, o al menos, discutida, desde dentro y desde fuera del grupo ruso.

Internamente, el "formalismo ruso" no es una escuela homogénea, aunque hoy se suele presentar como tal; sus integrantes tienen y mantienen diferencias considerables, no sólo en la metodología que aplican y en los temas que tratan, sino también en su misma concepción de la literatura; el grupo de Moscú considera la literatura como el uso del lenguaje en una determinada función, la literaria, idea que desarrollará ampliamente Jakobson, y además este grupo se acercará a la fenomenología a través de uno de sus componentes, G. Spet, discípulo de Husserl; el grupo de San Petersburgo considera que lo literario es más que el discurso lingüístico, y se manifiesta en otros ámbitos, por ejemplo, en la unidad de sentido, en los motivos narrativos, en su jerarquización, en su orden textual, etc.

La relación con otros grupos y la polémica sobre temas y alcances del formalismo es quizá una de las circunstan-

cias más interesantes para comprender la difusión y ampliación de los intereses del grupo y de sus posiciones respecto al estudio de la literatura.

A imitación del Círculo Lingüístico de Moscú, se crea, en 1926, el Círculo Lingüístico de Praga; algunos de sus fundadores son rusos (Bogatyrev, Jakobson); algunos de los más destacados formalistas rusos dieron conferencias en Praga (Tomachevski, Tinianov); se tradujeron obras de los formalistas ya desde los primeros años veinte, y con ello, la nueva escuela, considerada estructuralista, mantiene una continuada interacción con el formalismo, cuyas formas y relaciones se han discutido a veces con entusiasmo; la figura más conocida de Praga, J. Mukarovski, afirma que la escuela checa no se inició ni se cerró con el formalismo, "sino que superó con el estructuralismo la parcialidad del formalismo" (Steiner, 2001: 27). La frontera entre formalismo y estructuralismo se hace problemática, pero la relación de origen entre los dos movimientos está fuera de duda.

La revolución comunista de 1917 empezó a desestabilizar a los grupos formalistas. El Director del Departamento de Historia Literaria del Instituto de Historia del Arte de San Petersburgo, Víktor Zirmunski, que estimaba mucho la labor teórica de los formalistas, acogió a alguno de ellos, que pudieron proyectar y discutir sus ideas en los ambientes universitarios.

Frente a la concepción mecanicista, en la que Sklovki basará el efecto del distanciamiento, V. Zirmunski mantenía que para explicar la literatura en su totalidad hay que tener en cuenta elementos de tipo cognitivo, ético y religioso, y hay que tener en cuenta su temática, desde la elección del tema, a la construcción y a la combinación textual. Y desde esta perspectiva, Zirmunski no admite que la definición de la literatura se reduzca al efecto de distanciamiento sobre el receptor, es decir, que una obra literaria se defina por la reacción de los lectores. Esta actitud llevará necesariamente la investigación a un relativismo, puesto que los lectores que se suceden en el tiempo acusarán de diferente manera, según sus circunstancias personales, sociales e históricas, el efecto de una misma obra. En todo caso, el mismo

argumento que lleva a rechazar las tesis de Veselovski sobre la historia de la literatura, llevará en este punto a rechazar como único rasgo específico de la literatura el efecto de distanciamiento, porque se situaría fuera de la obra literaria, en el lector.

También resulta bastante problemática la configuración histórica del postestructuralismo, particularmente las relaciones con el Círculo de Bajtín (con Medvedev y Volosinov), que según algunos historiadores vino a enriquecer la teoría de la literatura de una manera que denominaron (con expresión bajtiniana) "teorización de forma dialógica", según la cual el formalismo se prolonga en el estructuralismo y postestructuralismo mediante una especie de diálogo entre los formalistas y sus oponentes, y entre los mismos formalistas que discreparon unos de otros; todos participaron como compañeros y adversarios en un diálogo fascinante (Steiner, 2001: 31).

Hacia 1930 se inicia una etapa de violentos ataques por parte de los dirigentes marxistas, que acaban con el grupo como tal. En estos límites los formalistas movieron y removieron la ciencia literaria de forma directa o indirecta a lo largo de buena parte del siglo xx.

Sus posiciones teóricas son muy variadas y van descubriéndose en occidente de un modo progresivo: no todas las teorías se incorporan de golpe al conocimiento de la investigación occidental. La más general, según hemos dicho, es la oposición al historicismo decimonónico, y también aquí caben matices, pues no es la historia lo que rechazan, sino su exclusividad y sus modos.

Según Veselovski, la historia de la literatura avanzaba en el tiempo bajo formas permanentes y con cambios en los contenidos. Las formas poéticas elementales que expresan el pensamiento pasan de una generación a otra con nuevos contenidos tomados de la vida social y de la historia humana, que es lo que realmente cambia. Sklovski no rechaza el estudio diacrónico de la literatura, pero se aparta de la tesis de Veselovski, porque fija la causa del cambio fuera de la misma literatura, en la sociedad.

Para Sklovski, la causa del cambio literario es inmanente al sistema literario, y está motivada por la finalidad

del arte, que no es otro que imprimir un extrañamiento al mundo, para conseguir que el hombre desautomatice sus percepciones. La literatura distancia la realidad y así el lector la ve con ojos nuevos; no cambian los contenidos, que remiten siempre a la realidad, sino las formas, porque la literatura las renueva continuamente para sustituir a las anteriores que han perdido su capacidad artística de distanciamiento. El concepto de distanciamiento sitúa el cambio en la misma literatura y es muy diferente de la idea de cambio que mantiene Veselovski. Sklovski, mediante el concepto de distanciamiento, rechaza el historicismo y descubre otra forma de ver la historia de la literatura.

La nueva concepción de la historia literaria está en las tesis de Tinianov, más próximas al estructuralismo, con su ensayo *Sobre la evolución literaria* (1927). El concepto historicista de que las obras van apareciendo al azar en el tiempo, con mayores o menores vinculaciones con las anteriores, implica un psicologismo que debe ser sustituido, según Veselovski por la idea de que son los "sistemas literarios" los que se suceden en el tiempo. Por consiguiente, la historia de la literatura como mero registro cronológico de las obras, deberá cambiarse por una historia de los sistemas literarios, que son autónomos y son generales, y, por tanto, pueden ser objeto adecuado para la ciencia.

En armonía con las tesis lingüístico-estructuralistas de Jakobson, Tinianov se inclina a considerar la literatura en un sentido sistemático (estructural) en el que cada obra es una red de relaciones internas autónomas y a la vez una función dentro del conjunto de las relaciones literarias de una época, que forman los sistemas.

Jakobson y Tinianov mantienen que el sincronismo es la posición adecuada para el conocimiento sistemático de la obra literaria, frente al sentido anecdótico que había seguido la posición historicista. No obstante, reconocen que un corte sincrónico es siempre artificial, ya que el sistema literario está siempre en evolución, tiene un pasado y va hacia un futuro, sin detenerse en ningún momento.

La visión de Sklovski, Jakobson y Tinianov confiere a la literatura, tanto en el plano sincrónico como en el devenir diacrónico, el estatus ontológico necesario para que, sin

objecciones epistemológicas, pueda ser objeto de ciencia, puesto que las obras literarias tienen unidad estructural interna y se acogen a esquemas generales en su devenir histórico. El estructuralismo se vincula así con la idea kantiana de que el objeto de la ciencia ha de tener rasgos generales, y en el caso de la literatura los descubre tanto en las obras con sus relaciones internas, como en la historia literaria que acoge a las obras en sistemas generales de evolución. Los objetos artísticos, y en general los culturales, no responden en sus rasgos a lo exacto, pero se organizan en unidad, de un modo cerrado en sus relaciones sistemáticas y en su evolución en el tiempo. Es posible una ciencia de la literatura si en las obras literarias hay rasgos específicos generales, y los hay constituyendo la literariedad; y también es posible una ciencia de la literatura si las obras organizan sus unidades en estructuras sistemáticas y cerradas. La idea de "sistema" como unidad de fin, según la perfiló Dilthey, es la de "estructura", como unidad de relaciones internas.

De todos modos, señalamos en este punto una de las diferencias más notables entre el formalismo y el estructuralismo. Sklovski tiene una concepción mecanicista de la obra literaria; ésta es la suma de los mecanismos que le confieren literariedad, por tanto, no exige unidad intrínseca; los estructuralistas consideran esencial la unidad de la obra que proviene de la estructura cerrada de sus unidades y relaciones.

Con todo, la atención a la historia de la literatura, aunque fuese desde la nueva concepción de Sklovski y de Tynianov, no despertó demasiado entusiasmo entre los formalistas, porque se interesaron más por los problemas de la sincronía y siempre desde la preocupación por la objetividad de la investigación. Era lo más nuevo y suscitaba, quizá por ello, más interés en el grupo.

A partir de la exposición crítica de la teoría literaria de los formalistas como ciencia, destacamos algunas de sus aportaciones, porque además del interés que tienen en sí mismas, han tenido repercusiones en la teoría literaria, particularmente en el estudio del lenguaje poético y en el desarrollo de la narratología. Nos referimos especialmente a las del primer formalismo y a las del estructuralismo de

Praga, ya que las de Bajtín y su Círculo se distancian en el tiempo y no parece posible reunir las en el mismo paquete, aunque su justificación epistemológica sea la misma, según creemos.

Destacan algunos estudios concretos sobre obras literarias que formulan teorías nuevas sobre la organización de las formas en torno a un rasgo "dominante"; los análisis morfológicos de las unidades del lenguaje (rima, repeticiones de formas, metáfora, etc.) que renuevan las teorías métricas; la fijación de las unidades de construcción del relato (motivos, trama, argumento, funciones, personajes, cronotopo, etc.) que abren nuevas perspectivas en la narratología, etc. En cada caso, un hecho dominante organiza la obra literaria y le da una distancia, un extrañamiento, que la aparta del uso habitual del lenguaje corriente; el distanciamiento proporciona a la obra de arte una intensificación semántica, y desautomatiza formalmente al lenguaje, liberándolo de los tópicos que el uso ha podido imprimirle. La frescura y la eficacia de la obra literaria reside precisamente en estas cualidades que le aporta la función artística del lenguaje, que desautomatiza la percepción del lector.

Los conceptos de estructura, de motivo dominante, de extrañamiento o distanciamiento, de intensificación semántica, de desautomatización, etc., son fundamentales en las teorías formalistas, como rasgos generales y repetidos en las obras, y pueden ser estudiados en el texto concreto mediante análisis formales, como notas de literariedad.

La desautomatización, las relaciones internas estructurales y la funcionalidad de las unidades semánticas, son la base para formular una nueva concepción de la métrica (Brik, 1920) y resultan básicas para la ciencia narratológica (Propp, 1928), cuyo máximo desarrollo tendrá lugar por los años 70 en Francia con obras de Todorov, Barthes, Bremond, Genette, etc. El concepto de "motivo", como unidad autónoma y móvil del relato, y la oposición "trama/argumento" como conjunto de motivos estructurales, ordenados según la temporalidad natural o según la función literaria, que pretende destacar alguna relación (de causalidad, de interés, de azar, etc.), son las bases de la narratología actual.

Podemos decir que la serie de elementos formales, sintácticos o semánticos, estudiados por los formalistas está presidida por la misma idea: el encontrar en la obra literaria individual el reflejo de unas relaciones abstractas, canónicas y generales, que organizan la disposición de las unidades del texto en la materia con la que se manifiestan, es decir, en el lenguaje, tanto en el nivel fonético y morfológico como en el semántico. La idea orienta la elección de los temas de estudio (lenguaje poético/retrato) y polariza el interés hacia los conjuntos morfológicos y semánticos de las obras literarias. El formalismo y el estructuralismo tratan de buscar constantes en los textos lingüísticos y literarios e incluso en los artísticos en general, que respondan no a las formas y a la apariencia anecdótica de los objetos de la cultura, sino a su función, con lo cual el *cuánto*, que tan eficaz se muestra en las ciencias naturales para sustentar la posibilidad de conseguir exactitud y de generalizar, podía ser sustituido por el *cómo* al estudiar los objetos culturales. Las unidades, relaciones y funciones que constituyen la estructura de la obra literaria la convierten en un objeto científico, es decir, en un objeto apto para una investigación que alcanza conocimientos generales. La forma en que se estructuran en la obra literaria sus unidades y sus relaciones descubre un sistema, organizado teleológicamente y descarta la idea de la construcción acumulativa o casual, sin finalidad alguna. Recordemos que la idea estaba ya en la definición aristotélica de la tragedia, que señala la catarsis como causa teleológica de la disposición funcional, y está, como acabamos de decir, en la idea de sistema de Dilthey al señalar la unidad de fin como causa de la organización de las obras humanas en sistemas.

Barthes (1966), mediante una oposición binaria saussureana, explica ese trasfondo de generalidad que aspiran a encontrar los narratólogos estructuralistas para conseguir el nivel científico de sus investigaciones: todos los relatos, bajo la forma que adopten (novela, cuento, film, drama, etc.) son variantes de unas estructuras generales, como *parole* de la misma *langue*, es decir, el relato concreto es siempre estructura superficial de estructuras generales. La búsqueda de invariantes en la fábula (motivos, funciones), en

los caracteres o personajes (actantes), en el tiempo y en el espacio (cronotopo), no es más que la búsqueda de lo general bajo las formas individualizadas en la obra literaria. La literariedad, abstracta y general, subyace en el discurso de la obra literaria concreta, y no sólo en sus unidades lingüísticas, sino también en sus unidades narrativas.

El estructuralismo literario desarrollado principalmente por la narratología apuró sus posibilidades en el análisis del texto y en la propuesta de un método que sufrió la tiranía de su propia nomenclatura y a partir de un momento cedió ante las nuevas corrientes, a veces paralelas, que tenían en cuenta las vinculaciones exteriores del texto: la hermenéutica y la sociología, que compiten y a veces desbancan a las investigaciones estructurales inmanentistas. La pragmática semiótica contribuyó también a ampliar los estudios literarios iniciados en los análisis inmanentistas y formalistas de la sintaxis formal y de la semántica intensional.

Podemos afirmar que, epistemológicamente, el formalismo ruso actúa desde el esquema kantiano y vincula lo científico a la posibilidad de conocimientos generales, para lo cual busca en el objeto del análisis literario, es decir, en la obra, el objeto propio para la teoría literaria, es decir, la literariedad y, de otra parte, busca la estabilidad que encuentra en las relaciones estructurales y en la unidad sistemática de la obra literaria; si el análisis se inicia necesariamente en la obra literaria concreta, porque no hay otra alternativa empírica, debe remontarse a la literariedad y a la estructura.

Los formalistas y sus continuadores, los estructuralistas, renuevan, por tanto, el objeto de la ciencia literaria al sustituir la obra por el proceso que va del texto concreto a los rasgos generales. Metodológicamente inician la investigación con análisis métricos y narrativos, para buscar los rasgos generales, bajo la idea fundamental de que el arte debe sorprender al lector mediante la desautomatización, y debe ser analizado con el criterio de "función", no sólo de forma. Teleológicamente creen los formalistas, al menos en un primer momento de su actividad investigadora como grupo, que la función del arte consiste en hacer ver

la realidad de forma desautomatizada. Más tarde las ideas primeras evolucionan al ponerse en contacto con otras escuelas; conocemos la evolución de Jakobson, que en 1960 define la función poética como la orientada hacia el mensaje y niega que la lengua poética sea sólo expresión, como defendía la estilística y el idealismo en general.

Finalmente, y en relación con el origen del método narratológico, señalamos que la "Morfología del cuento corto", de Petrovski (1927) y la *Morfología del cuento* (1928) de Propp, tienen gran interés para explicar la generalidad del objeto literario, a pesar de la individualidad de las obras. Parten los dos autores rusos de una tesis formulada por Goethe respecto a la naturaleza: debajo de la heterogeneidad de los fenómenos orgánicos, subyace un principio unificador. El cuento corto o el cuento de hadas ofrecen muchas variantes textuales, pero tienen una forma interior fija.

Propp aplica esta idea al estudio de los relatos tradicionales rusos: cree que el "motivo" señalado por Veselovski como unidad mínima en la construcción del cuento, es divisible en unidades menores, que serían las funciones de personajes que actúan. Esto supone el paso de una concepción del relato como suma de motivos a un concepto funcional, considerando la función como parte de un todo integrado en unidad de fin. En esta perspectiva, Propp establece un modelo de narración con las constantes genéricas, pues descubre que todos los cuentos de hadas están compuestos por las mismas funciones (31), dispuestas siempre en las mismas secuencias y siguiendo el mismo orden. Con esto establece un modelo formal para el relato en general. La narratología desarrollará posteriormente un análisis semántico, reclamado por Levi Strauss; se plantearán problemas diferentes al estudiar los cuentos de autor, o el relato tradicional, el relato corto o largo, que se irán resolviendo en las investigaciones de la segunda mitad del siglo XX, por los narratólogos occidentales, sobre todo por los franceses.

El formalismo es un paso importante en la teoría literaria en lo que se refiere a los principios ontológicos, metodológicos, epistemológicos e incluso teleológicos, porque

no se enfrenta al estudio de la obra literaria desde una perspectiva de mera observación, para describir hechos y relaciones, sino que intenta aclarar los principios sistemáticos generales, señalar los métodos pertinentes y aclarar los fines del arte literario. Estos aspectos se estudian siempre con la finalidad de explicar como ciencia la teoría sobre la literatura, es decir, con visión epistemológica.

* * *

2. *La Estilística*

Siguiendo con las teorías que se generan directamente en la investigación sobre la literatura, vamos a comprobar que la mayoría, como parece lógico, son las que buscan la explicación de la obra en la misma obra: además del Formalismo, la Estilística, el New Criticism, la Estética de la Recepción, si bien hay que reconocer que la Estilística busca los rasgos de estilo en la obra para remitirlos al autor, y la Estética de la Recepción analiza el texto para comprender el efecto perlocucionario y remitirlo al lector.

La Estilística es una teoría literaria vinculada a la lingüística y más ampliamente a la filología; es idealista, en el sentido de que su forma de investigación introduce un desequilibrio en el esquema kantiano del conocimiento (s-o) a favor del Objeto, porque se centra en el texto, pero hace el análisis del lenguaje literario en cuanto es expresión del sujeto. Según la Estilística, el estilo es el testimonio del autor en el discurso de su obra y se reconoce en algunos rasgos de intensificación o de expresividad que lo desvían del lenguaje normal.

El enfoque no es nuevo, pues tanto la Retórica como la Poética recogieron en sus análisis formas estilísticas propias de un autor, de una época, de un género. Pozuelo Yvancos (1988b) ha señalado los antecedentes clásicos de los rasgos estilísticos más frecuentes del lenguaje literario. Modernamente pueden considerarse precedentes de la Estilística las teorías de los filósofos idealistas, como Vico, o Humboldt y más inmediatamente Croce, que consideran el lenguaje como actividad espiritual, creadora, frente al

positivismo lingüístico, que se limita estrictamente a lo textual.

La estilística en todas sus variantes, que son muchas, parte de la idea de que el lenguaje literario es el lenguaje normal, en el que se introducen desvíos que remiten al autor, a la escuela literaria donde éste se integra o a la época en que escribe la obra. La desviación supone una elección y una intensificación de los recursos expresivos de la lengua con la finalidad de fijar el texto, y darle belleza y expresividad. La "teoría del desvío" es admitida generalmente por todas las estilísticas, así como la vinculación de la estilística a la filología: "nosotros, los filólogos, también podemos cooperar en esta busca del conocimiento poético, y lo tenemos que hacer a nuestra manera. [...] La base técnica de todo estudio de los estilos literarios tiene que ser el conocimiento especializado de los valores extralógicos del lenguaje" (Alonso, 1954: 97), en sus dos niveles, de lengua y habla. Esto dará lugar a dos clases de estilística: una estilística de la lengua y una estilística del habla. La primera es el estudio de la emoción, la fantasía, el poder activo y la valoración que pueden encontrarse en los elementos del idioma, y la segunda es la teoría general y la investigación particular de los estilos individuales (Id. 98).

Si nos referimos al nivel ontológico, se puede decir que la Estilística toma como objeto de estudio una parte de la obra literaria, su lenguaje, y no todo, sino especialmente las desviaciones del lenguaje ordinario; esta reducción la realiza con el fin de comprobar cómo la personalidad del autor se manifiesta en las modificaciones, en las excepciones, en los "errores" que pueden encontrarse en el discurso del texto literario. Es la misma actitud que lleva al psicoanálisis a buscar en los errores del sujeto, sobre todo si son repetidos, más que en la conducta normal, su personalidad inconsciente. Hay, pues, una actitud epistemológica reductivista en la Estilística, pues el investigador se interesa por uno de los niveles de la obra literaria, el lenguaje, y dentro de los aspectos posibles de estudio del lenguaje, por los desvíos del discurso literario, en los que cree que está la expresividad.

En principio, pues, la Estilística es una teoría reduc-

cionista, orientada hacia "la obra en sí" y más reductivamente aún, limitada a los "desvíos". Hay que considerar otro aspecto a fin de situarla bien epistemológicamente, y es que los desvíos que descubre en el texto los toma como indicios o incluso signos de la personalidad, consciente o inconsciente, del autor; por tanto, tiene vinculación directa con las teorías autoriales y con la psicocrítica.

Las reducciones ontológicas repercuten en los métodos de la Estilística: si el objeto de estudio es el lenguaje, el método seguido será preferentemente el lingüístico, desde la perspectiva inicial de la "obra en sí" y como una manifestación de la "parole" de un autor, que luego coloca en la "vía autorial" e incluso en la "vía lectorial", y deja en un segundo plano las relaciones históricas, sociales, culturales, etc., que pueden mantener la obra en su contexto histórico. A pesar de su claro reductivismo, algunos investigadores, por ejemplo Dámaso Alonso, consideran que la Estilística es la ciencia general de la literatura.

Queda, pues, la Estilística, en general, incluida en unas coordenadas epistémicas manifestadas en palabras clave como: texto, discurso, lenguaje, lengua, habla, desvío, autor, lector, intuición, unidad, que los investigadores concretan y relacionan en las formas históricas que presenta la investigación y, según la dominante en su interés, realizarán distintos tipos de estilística. También hay que aclarar que algunos investigadores evolucionan en su trayectoria, según veremos, y acogen conceptos de otras investigaciones culturales.

Dejando aparte los estudios retóricos del discurso, la Estilística, como ciencia independizada y autónoma, adopta con su creador moderno, Charles Bally (1865-1947), una forma descriptiva y taxonómica, que distingue los valores afectivos, indicios del habla individual, de los valores racionales, más propios de la lengua como sistema estructurado. Los discípulos directos de Bally se han mantenido en la línea lingüística y han estudiado los aspectos léxicos de la lengua y sus niveles fónico, morfológico y sintáctico en cuanto se convierten en recursos expresivos (M. Cressot, Ch. Bruneau, J. Marouzeau...).

Después de los inicios de Bally, de orientación prees-

tructural, la Estilística Idealista, también acoge métodos y conceptos de la ciencia del lenguaje; se aproxima al método estructural y luego al generativista, y recibe además influjo de la filosofía y de las ciencias: la fenomenología, la psicocrítica, la semiótica, añadiendo a su denominación el adjetivo correspondiente a cada una de las investigaciones a las que se aproxima. La Estilística se desenvuelve a tenor de las investigaciones culturales, principalmente de la lingüística, que es la investigación más próxima, pero también de las otras orientaciones citadas.

Destacan los investigadores alemanes K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, los italianos G. Devoto y A. Schiaffini y los españoles A. Alonso, D. Alonso y C. Bousoño. Cada uno de estos investigadores tiene su propio objeto, su propio método de análisis y su propia trayectoria e influencias, pero coinciden en querer superar la oposición positivista entre Lingüística y Filología y entre Crítica literaria e Historia de la Literatura, con la intención de hacer de la Estilística la ciencia general del lenguaje literario. En este sentido pueden entenderse las afirmaciones que hemos recogido de A. Alonso sobre las dos estilísticas y la de Dámaso Alonso de que es la ciencia general sobre la literatura, porque abarcaría teoría e historia. Ya hemos argumentado, no obstante, que por su objeto, la Estilística, en cualquiera de sus formas, es una teoría reductivista.

En el ámbito de la estilística idealista, Spitzer desarrolla preferentemente la llamada "estilística genética", es decir, autorial, pues vincula, con el claro eco de Freud, los desvíos del lenguaje poético a la personalidad de su autor. Su método está basado en la identificación de la lengua literaria como un desvío buscado, o al menos realizado, por el autor siguiendo las pautas de la época, de la escuela a la que pertenece o imitando a otro autor al que admira; sin embargo, es notable que reserva un papel importante al lector, en cuanto que mantienen que la interpretación del poema en unidad no se logra solamente por el análisis de los rasgos de desvío, aunque sea exhaustivo, sino que se logra mediante una intuición del lector que da unidad al poema. Por tanto, aunque la atención preferente está en la obra en sí, la estilística de Spitzer no olvida a los otros

dos elementos del esquema semiótico de comunicación literaria: el autor al que remiten los desvíos y el lector, como elemento que da unidad al poema en su lectura.

El método de L. Spitzer para conseguir un conocimiento científico de la obra literaria se basa en dos fases: el análisis objetivo de hechos del lenguaje, concretamente los desvíos, que es paso previo para la segunda parte que es la interpretación general de la obra mediante la intuición. Observación, razón e intuición serían las facultades humanas que explican el conocimiento científico del lenguaje literario, según Spitzer, o el pleno goce estético, según A. Alonso. Ambos en la parte del lector.

Spitzer sigue un método al que llama "círculo filológico", pues recorre un camino que parte de una idea previa, o hipótesis, suscitada por la lectura del poema, analiza los desvíos que tiene el texto, y finalmente vuelve a la idea general, si los análisis del discurso la avalan (Paz Gago, 1993). El conocimiento de la arquitectura de la obra, de la distribución del tema, del discurso y sus desvíos culminan en la intuición unificadora con que el lector comprende el sentido global del poema, cuando lo lee. La comunicación literaria se alcanza con la comprensión de los desvíos en una unidad.

A partir de 1930 el método de Spitzer se distanció del psicologismo y se aproximó al estructuralismo y a la semántica; ya no se centraba tanto en los desvíos como indicio del autor individual, sino en la posible relación del texto con esquemas históricos amplios, que son manifestación del espíritu de época; dejó de llamar "estilística" a su crítica y prefería denominarla "semántica histórica", porque su objeto, además de los rasgos estilísticos, o desvíos lingüísticos, eran también los motivos, ideas y contextos no lingüísticos, en los que se inspira el sentido del texto literario.

La estilística idealista proyecta su interés más allá del autor, en las obras de H. Hatzfeld (1964, 1967), que exponen sus métodos y muestran su posible aplicación en estudios sobre la mística española y el Quijote. Hatzfeld abre la Estilística a la historia, y subraya que hay un estilo de época que se hace presente en las formas paralelas y

en las relaciones que mantienen entre sí las diversas artes: pintura, arquitectura, literatura, etc., porque tienen rasgos estilísticos comunes. La literatura comparada, tal como se entiende en la actualidad, encuentra en esta actitud de la Estilística idealista una de sus precedentes más directos. El idealismo admite siempre la unidad y la convergencia de las artes en el espíritu de época, y así puede hablar de literatura gótica, literatura impresionista, etc., tomando el adjetivo de la arquitectura o de la pintura, porque tienen rasgos paralelos identificables en el texto literario. *La Historia de la literatura* de A. Valbuena Prat se hace eco de esta idea, y lo mismo el profesor E. Moreno Báez en su estudio sobre *La cárcel de Amor*.

En 1931, A. Alonso, tradujo al español con R. Lida, un conjunto de artículos de Vossler, Spitzer y Hatzfeld y los publica en un volumen, que abre el camino hacia el espléndido desarrollo de la Estilística española.

A. Alonso hace estilística de la lengua cuando analiza las unidades fonéticas (p. e. el ritmo de la prosa), morfológicas (p. e. el diminutivo, el artículo), o sintácticas (p. e. verbos de movimiento en perífrasis verbales), etc. y orienta sus conclusiones hacia la recepción del poema; y aunque había señalado dos tipos de estilística (de la lengua, del habla) no se plantea hasta dónde llega el análisis, que hace siempre sobre un texto individual, ni el método o el conocimiento, que proyecta a las unidades lingüísticas como parte del sistema, ya que "todas las rebuscas y todos los estudios técnicos de la estilística están en última esencia al servicio de esta misión. Todo se reduce, como programa, a apoderarse del sistema expresivo de un poema o de un autor para llegar al íntegro goce estético" (Alonso, 1954: 97).

Dámaso Alonso enriquece la estilística lingüística al considerar como objeto de estudio todos los elementos significativos del lenguaje, los racionales, los afectivos, los intuitivos, etc., ya señalados por Bally, y también otros no directamente racionales, no sujetos a una lógica estricta, como pueden ser los imaginativos. La presencia de todos estos valores en la lengua confiere al signo literario una gran complejidad (D. Alonso, 1950).

En el panorama histórico general que hemos diseñado, hemos podido comprobar cómo poco a poco fueron integrándose en el objeto de estudio de la teoría literaria todas las facetas del texto, como producto del hombre dotado de razón, pero también de voluntad, de sentimiento, de imaginación, de intuición, etc. pero siempre referidos a la literatura a través del lenguaje, por lo que el reduccionismo de la Estilística no es superado.

El método de Dámaso Alonso acusa también influjo de la fenomenología, de la psicocrítica y de la epistemología alemana, además de la omnipresencia de Saussure al que matiza, ya que la forma en que se enfrenta con su objeto se aproxima Husserl, el análisis de los elementos alógicos y no racionales lo vinculan a Freud, y la consideración de la Estilística como "la ciencia del habla" o "ciencia de la literatura" implica su inclusión en las ciencias culturales (Dilthey). Dámaso no plantea directamente el problema de la científicidad de la investigación sobre la literatura, pero siempre denomina a la Estilística ciencia, frente a la posición, p.e. de A. Reyes, que rechaza el término ciencia y prefiere el de arte, identificando el conocimiento de la literatura con su objeto, la literatura. La literatura es arte, pero su conocimiento es ciencia, si cumple los requisitos de la investigación científica; puede ser, según ya hemos mostrado, conocimiento técnico, opinión, filosofía, etc.

Como Spitzer y los formalistas rusos, Dámaso Alonso cree que el objeto inmediato de investigación de la ciencia literaria es la obra concreta, y de esta idea deduce que cada texto exige un método propio, pues cada texto es único. El análisis lingüístico de los desvíos del lenguaje ordinario, en todos sus aspectos (conceptuales, afectivos, imaginativos) remite al autor y a sus vivencias poéticas, y mediante la intuición totalizadora, el lector dará el paso mágico de las formas lingüísticas, a la captación de la unidad del poema: en este proceso no se aleja Dámaso Alonso de Vossler y del "círculo lingüístico". En *La lengua poética de Góngora* (1935, pero escrita en 1927) y mediante el análisis objetivo del discurso, cree Dámaso haber descubierto con sus análisis del discurso "el secreto del estilo del gran poeta" y

cree también que ha alcanzado un conocimiento literario objetivo y científico por haber podido analizar las técnicas lingüísticas del discurso literario. En obras posteriores dará mayor margen a la intuición, que es acientífica, tanto para servir de guía en la selección de los hechos estudiados como para la comprensión de la unidad del poema, pues el poema no descubre su sentido, siempre misterioso y más allá de la lógica, por medio de ningún análisis, por muy completo que sea. El lector y el crítico, después del análisis objetivo de los procedimientos y recursos del habla del poema, están preparados para alcanzar su comprensión en unidad, que se validará de nuevo en el texto, donde el círculo queda cerrado: intuición-análisis-verificación. Está latente sin duda, bajo esta fórmula, la *Erlebnis* de Dilthey: el paso de lo particular de la obra y del método, a lo general del conocimiento científico es el gran salto, que cada escuela y cada investigador resuelve como le permiten sus presupuestos, si logra mantener la coherencia de su sistema, o mediante una decisión que nadie le va a impedir, a la hora de ofrecer su lectura. Dámaso salva el paso mediante la intuición.

Podemos advertir, después del conocimiento de los formalistas, por ejemplo, y después de la ontología que hemos diseñado en capítulos anteriores, que el conocimiento del poema que alcanza la Estilística puede ser científico, pero no es completo; afirmarlo es demasiado optimista y, desde luego, es reduccionista: faltan análisis temáticos, éticos, semánticos, pragmáticos, etc., que también proporcionan saberes generales sobre la obra literaria.

Dámaso Alonso, y en este punto Dámaso Alonso sigue a Saussure, mantiene que el poema consta de un significante "sucesión temporal de sonidos" y un significado, o "contenido espiritual". Las relaciones entre el plano del significante y el del significado son el objeto directo de la Estilística, que es la ciencia de la literatura. La aplicación al estudio de la poesía de San Juan de la Cruz, de Góngora y de otros poetas clásicos y modernos, y el conocimiento que se deriva de estos estudios, indican claramente que el método de Dámaso Alonso resulta muy válido para identificar forma y fondo, para comprobar que el mismo rasgo

estilístico lleva aparejado un sentido permanente, que los análisis nos abren la puerta al conocimiento en unidad del poema, lo que la hermenéutica llamará "comprensión", etc. Otra cosa es admitir que la Estilística sea toda "la ciencia de la literatura" en su plenitud, pues ésta tiene muchas posibilidades, una de las cuales sería la Estilística, sin duda; y otra cosa más sería admitir que la comprensión de un poema sea definitiva, es decir, que el teórico o científico, o crítico de la literatura pueda establecer el sentido único del poema, comprenderlo en absoluto y definitivamente. La Estética de la recepción y antes el New Criticism descubren como uno de los rasgos específicos de lo literario la posibilidad de varias lecturas, y, por tanto, nadie lee todo el poema, nadie comprende toda la novela. La unidad que se le reconoce es la de lectura, nunca la del texto. En este punto creo que la Estilística adoptó un optimismo excesivo.

Amado Alonso sintetiza todos los aspectos de su método en *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*, de 1955: análisis lingüístico que atiende al valor afectivo de los términos (Bally), preferencia por el análisis de la "obra en sí" (formalismo), rechazo de la oposición fondo-forma ("toda particularidad idiomática en el estilo corresponde a una particularidad psíquica"), posibilidad de trasladar al lector la "visión intuicional del mundo" que recoge el poema, mediante una comunicación de sentimientos, que se basa en el ritmo, en el lenguaje figurado, etc. (1955; 1963). Todos estos puntos, que resultan tan eficaces para la investigación y el conocimiento literario, no suponen una novedad epistemológica.

En los Estados Unidos de América se ha desarrollado una "Estilística Generativa", que, apoyada en las teorías lingüísticas chomskyanas, trata de superar todo lo que sea impresionismo y mentalismo en el estudio del texto literario. Ohmann (1964) explica el lenguaje literario como estructura superficial, efecto de unas normas transformacionales específicas a partir de la estructura profunda del lenguaje ordinario; muestra que algunos escritores, por ejemplo Faulkner o Hemingway, llegan a tener un estilo propio mediante el uso preferente de algunas estructuras

superficiales originales en su desvío; así, el primero suele inclinarse por la elisión del pronombre y del verbo copulativo, y por unas oraciones subordinadas muy complicadas, mientras que el segundo tiende a una sintaxis más sencilla utilizando reglas transformacionales de nominalización y pronominalización.

La Estilística generativista cambia el método de análisis lingüístico utilizado y arrastra la nomenclatura generativo-transformacional, pero creo que no se altera la posición epistemológica de las Estilísticas europeas. Spillner (1979) ya puso de relieve esta circunstancia: el método de Ohmann es eficaz para describir la sintaxis lingüística del poema, pero no va más allá, si ha de prescindir de todo impresionismo y mentalismo y de todo criterio estético (Paz Gago, 1993: 91 y ss.).

3. *El New Criticism*

J. C. Ramson, con el de su obra *The New Criticism* (1941), dio título a un tipo de investigación literaria que se desarrollaba con gran prestigio en los Estados Unidos de América y tenía una gran presencia en la enseñanza universitaria y en la crítica literaria de ese país. Su mayor relieve lo consigue entre 1930 y 1950, cuando es prácticamente la única forma de teoría y crítica literarias en las universidades norteamericanas; después de estas fechas, sus principios, sobre todo el de limitar los estudios a "la obra en sí", comparten actualidad y son ampliados y sobrepasados por otras orientaciones que relacionan la obra con su contexto histórico y social. El grupo ejerció también influencia en la crítica literaria de Europa, quizá porque alguno de sus presupuestos ontológicos y metodológicos coincidía con los de escuelas presentes por aquellos años: el rechazo del historicismo, la atención a "la obra en sí", los análisis lingüísticos, y particularmente semánticos, etc., formaban parte de las actitudes de la Estilística y del Formalismo ruso, escuelas con las que los nuevos críticos americanos coinciden, aunque con algunos desfases, en el tiempo.

Como grupo, los "nuevos críticos" no están muy inte-

grados; no mantienen relaciones internas, no tienen consignas o dogmas comunes, pero la mayoría coinciden en algunas actitudes, por ejemplo, están en contra de la crítica historicista de dirección autorial, de la erudición académica que sustituía a la lectura, y son contrarios también a la crítica impresionista, basada en los gustos y en las interpretaciones directas del investigador; valoran una forma de poesía antirromántica, alejada del subjetivismo y de la emoción; todos coinciden, al analizar el texto, en utilizar unos métodos parecidos, que se basan en el estudio del lenguaje literario, particularmente en sus valores semánticos; para el conocimiento histórico de la literatura, que no excluyen del todo, proponen hacer historia de la obra, no de los autores; coinciden también, con matices diversos, en las influencias que reciben, fundamentalmente de las teorías semánticas de I. A. Richards, T. S. Eliot y W. Empson.

Por otra parte, tienen diferencias notables en sus tesis y en el modo de aplicarlas al análisis del texto, hasta el punto de que R. Wellek (1986: 220) destaca que en ocasiones pueden resultar incompatibles. La mayoría de las diferencias se originan en torno al objeto de estudio: si se debe estudiar la obra estrictamente en sus límites o se debe situar en alguna perspectiva contextual, social o histórica. Lo señalaremos en los autores concretos, pues no hay coincidencias.

Los "nuevos críticos" más conocidos son J. C. Ramson, A. Tate, C. Brooks, K. Burke, Y. Winters, R. P. Warren, R. P. Blackmur, W. K. Wimsatt, etc., que publican en revistas como la *Southern Review* (1935-1942) o la *Kenyon Review* (1938).

Como casi todos los movimientos culturales, el New Criticism se afianza a medida que se opone a los conceptos defendidos por teorías inmediatamente anteriores. Cuando ellos van situándose, los estudios literarios eran de tendencia historicista, particularmente autorial, y orientaban sus interpretaciones por el psicologismo y el moralismo. La tendencia se invierte por las tesis de I. A. Richards (1893-1969), que propicia el paso de la evolución y de la historia, como circunstancias externas a la obra, al estudio

de la misma obra y sus relaciones internas. Richards, aunque mantiene todavía unos principios estéticos de carácter psicologista, se interesaba por las teorías semánticas y por el análisis lingüístico del discurso literario; en su estudio *Practical Criticism* (1929), había propuesto que la investigación literaria se limitase al texto de la obra, e influye decisivamente en los nuevos críticos que toman esta idea como su punto de partida, probablemente la más aceptada por el grupo.

Para la nueva actitud investigadora, la crítica debería iniciarse en la lectura atenta y cerrada del texto (*close reading*) y realizar un análisis inmanente sobre el lenguaje, que distinguiese los valores connotativos y denotativos de las palabras, estudiase las unidades mínimas de las estructuras verbales, la ambigüedad y polivalencia de los términos, las tensiones que se producen en el texto, también la sintaxis y las funciones de las palabras en las unidades más amplias, las palabras-clave, el uso figurado de los términos: imágenes, metáforas, símbolos; los principios literarios del ritmo, las unidades narrativas y su organización en los relatos, etc., es decir, todas las estructuras verbales, lingüísticas y literarias del discurso literario (Cohen, 1972). En resumen, son los temas que, en su conjunto, y con mayor o menor relevancia relativa, siempre trataron las poéticas, pero que habían sido preteridos en cierta forma por el historicismo decimonónico.

Los nuevos críticos ponen énfasis inicial en los análisis verbales para distinguir el lenguaje referencial y lenguaje emotivo, oposición que habían tomado de Richards, y que servía de criterio en otras escuelas europeas para establecer diferencias entre el lenguaje ordinario y el literario, principalmente en la Estilística, a partir de Vossler. Los nuevos críticos desarrollarán la idea de forma original, pues si la Estilística llega a la noción clave de "desvío", en la que apoya su teoría del lenguaje poético, el análisis lingüístico del texto permite a los nuevos críticos, siguiendo otros criterios, diferenciar el uso literario de otros usos del lenguaje. Destacan en el lenguaje literario, además de la emotividad, la falta de referencialidad, con lo que amplían la oposición entre lenguaje ordinario y literario: "lenguaje emotivo, no

referencial, literario/lenguaje informativo, referencial, ordinario". Y la nueva nota de oposición permitirá conseguir nuevos criterios metodológicos y hasta ontológicos.

En esta oposición binaria y radical, entra ya uno de los rasgos específicos del texto literario, que explica su naturaleza polisémica, y a la vez su autonomía: la no referencialidad. Y de esta nota derivan argumentos y criterios interesantes y de gran repercusión: si un lenguaje no es referencial, no puede ser verificado, pues queda anulada su relación con la realidad; si el texto es ajeno a la verdad, se orienta a la ficcionalidad, a la ambigüedad semántica y, finalmente, si pierde los vínculos con el exterior, limita sus relaciones a su propia coherencia interna y se hace autónomo. Consecuencia inmediata son dos conceptos que tendrán gran relevancia en el desarrollo actual de la teoría literaria: de una parte la polivalencia semántica, que pasa a ser considerada rasgo específico del texto literario, y de otra el papel decisivo que adquiere el lector en el proceso de comunicación literaria. Si se abandona el presupuesto básico de la crítica autorial de que el texto literario tiene un solo sentido, el que le ha dado el autor, y si se admite que la obra literaria es semánticamente polivalente, es decir, que por naturaleza es texto abierto y ambiguo, serán los lectores quienes fijen los sentidos. Empson en *Seven Types of Ambiguity* (1930) señala las causas textuales de la ambigüedad del texto literario y considera que este rasgo es uno de los más característicos del lenguaje literario.

La polivalencia, o ambigüedad, es básica para especificar la comunicación literaria frente a la comunicación ordinaria y para señalar el papel activo del lector, pues si en los textos informativos, referenciales, el lector es simplemente el receptor de la comunicación unívoca, el texto polivalente le obliga a adoptar una función activa en la elección de un sentido y en la configuración de la unidad de su propia lectura. Queda así abierto el camino para la Estética de la Recepción que, formulada en Alemania, encuentra en las teorías literarias de los "nuevos críticos" un terreno abonado para su aceptación. Otra derivación del concepto de polivalencia llevará hacia la deconstrucción,

que niega el significado del texto por exceso de sentidos, y que se desarrolla en la Universidad de Yale, bajo el magisterio del filósofo francés J. Derrida.

El New Criticism nos sitúa ontológicamente ante precisiones que matizan el ser del lenguaje literario como objeto de estudio y abren camino a actitudes metodológicas y a presupuestos para la investigación posterior. Comprobaremos que al hacer la historia de las escuelas de teoría literaria haremos continuas referencias a las posiciones de los nuevos críticos.

Como hemos afirmado, cada uno de ellos presenta su teoría con coincidencias, pero también con matices que lo diferencian de los demás que forman el grupo. T. S. Eliot (1888-1965) mantiene algunos de los presupuestos más aceptados: la atención a la obra, el rechazo de la biografía del autor como vía de acceso al sentido; el concepto de poesía como expresión despersonalizada, pues, si bien el poema remite a la realidad espiritual del autor, no debe acoger ni emociones ni sentimientos, como creían los románticos. El análisis debe atender al modo específico en el que cada obra organiza sus materiales, hasta descubrir la síntesis entre entendimiento y sentimiento, o "correlato objetivo" del poema, donde reside su significado. A pesar de esto, Eliot defiende que el texto debe interpretarse en su contexto, pues no es incompatible: es necesario considerar "la obra en sí", como una estructura verbal autónoma, con unidad semántica propia, pero aparte puede interesar el contexto, la historia, la biografía, las fuentes, etc., es decir, todo lo que puede tener presencia en el texto.

Ransom reclama una "crítica ontológica", centrada en su objeto de estudio, la obra literaria, que en su individualidad puede servir de modelo autónomo de relaciones (*pattern*). El autor de un poema organiza en un estilo propio el poema utilizando las unidades y los elementos que constituyen el modelo; al crítico corresponde descubrir y describir de una manera objetiva cómo lo ha hecho. El método práctico de análisis debe orientarse a distinguir su objeto de investigación y comprobar su autonomía; y en segundo lugar se pueden considerar los materiales del texto, que pueden ser objeto de otras investigaciones. Por

ejemplo, se puede estudiar el sentido de la ley en Shakespeare, la geografía en los textos de Milton, la cocina en el Quijote, y tantas otras cosas, pero esto no es teoría ni crítica literaria, sino otro tipo de ciencias, que pueden ser útiles incluso para el crítico, "pero su tarea como crítico consiste en discutir su asimilación literaria".

Estos argumentos de Ransom convergen con los que mantienen otros críticos y son fundamentales para justificar los métodos de análisis centrados en la obra. El presupuesto de que ésta es una construcción autónoma, con unas relaciones internas que incluyen su propia verdad, es fundamental para justificar la autonomía y la ficcionalidad del texto literario. La verdad del texto ficcional no es la que pueden tener los textos del lenguaje ordinario en sus relaciones con la realidad. El lenguaje literario no tiene verificación exterior, y sus límites son los del texto. La filosofía del lenguaje dará gran trascendencia a esta idea de los nuevos críticos en la teoría del "giro lingüístico", y podemos decir que es una de las más interesantes, por la proyección que tendrá en la historia de la investigación.

Autonomía, unidad, falta de referencia externa, estructura propia y polivalencia semántica, son los rasgos ontológicos de la obra literaria que sirven de presupuestos generales a los nuevos críticos en sus análisis del texto literario. Si bien Elliot admite la posibilidad de estudiar el contexto y el significado que puede provenir de él, la actitud generalizada de centrarse en la obra, será la razón de un fuerte rechazo por parte de los llamados neoaristotélicos de Chicago (R. S. Crane principalmente), que insisten en la vinculación social e histórica de la obra literaria y terminarán desplazando a los nuevos críticos de su posición prevalente y excluyente en la enseñanza universitaria de los Estados Unidos (García Rodríguez, 1998).

Señalados ya las principales coincidencias y divergencias, vamos a revisar ahora algunos de los aspectos más generales de las aportaciones metodológicas del movimiento del New Criticism. Creemos que en lo que se refiere a la epistemología literaria destacan sus precisiones sobre la naturaleza del lenguaje literario, que afectan a la ontología literaria. Ya sabemos que los métodos de análisis están

en íntima relación con el objeto de estudio y así puede comprobarse en las repercusiones que las teorías de los nuevos críticos referentes al ser de la literatura tienen en las escuelas posteriores, y en los nuevos caminos que se abren.

El estudio del lenguaje literario parte de la distinción, ya formulada anteriormente (muy destacadamente en la Estilística genética), pero que el grupo americano toma de Richards, entre dos tipos de lenguaje, el referencial y el emotivo; el primero informa, el segundo suscita sentimientos y es específico de la literatura. Esta distinción es aceptada también con otros nombres, por ejemplo, Winters habla de razón y emoción en el lenguaje; Ransom señala en la lengua literaria unos elementos lógicos que forman su estructura (explotados sobre todo en la prosa) y unos recursos específicos de la lengua poética (métrica, simetrías, reiteraciones, metáforas, etc.). En general, para los nuevos críticos está claro que el lenguaje literario no es el mismo que se utiliza en la expresión y en la comunicación ordinaria, pues se organiza sobre todo con valores emotivos.

El estudio de la expresión descubre el ser de la obra y orienta sobre su lectura literaria y su interpretación. Si el lenguaje literario, objeto de la investigación literaria, no es referencial, es emotivo, es autónomo, etc., el método para estudiarlo debe recoger los datos pertinentes, en una lectura atenta y cerrada del texto ("closed reading"). El crítico parte de la lectura, con precauciones para lograr objetividad, garantía del método científico; en primer término debe evitar las falacias que pueden distorsionar la lectura correcta y objetiva del poema, y que son fundamentalmente tres: primera, la denominada "falacia intencional" (Wimsatt, Beardsley). La idea de que el texto tiene un solo sentido que es el que le ha dado el autor en las circunstancias en que lo ha compuesto; la idea de que para explicar la obra es necesario conocer las intenciones del autor, y la idea de que para conseguir esa lectura intencional, que es la correcta y la única, el crítico debe identificarse con el autor, son tres aspectos que puede presentar la falacia y que son radicalmente rechazados por los nuevos críticos. La interpretación intencional es una pretensión propia de

la crítica historicista, de la biografista y de la psicologista, es decir, de la crítica autorial, pero es externa a la obra, y está lejos del propósito de analizar "la obra en sí". Si admite la polivalencia del texto literario, el crítico no puede buscar un significado definitivo, aunque sea el que ha querido o ha podido darle su autor, porque la obra tiene más de un sentido. Tampoco puede el crítico buscar el sentido verdadero, puesto que un texto no referencial no está sometido a la verificación empírica, sino a la coherencia interna de acuerdo con su propia autonomía.

Una segunda falacia, también procedente de la vía autorial, pero en este caso de índole psicologista, es la "falacia afectiva", que es rechazada por los nuevos críticos, tanto la que puede darse respecto al autor, como la que puede suscitar en el lector. La crítica impresionista se decantaba por una lectura basada en los sentimientos que el texto suscita en el lector, y en la impresión estética o emotiva que le produce; pero si el crítico se deja llevar por las primeras impresiones derivadas de la lectura, olvidará la objetividad. Un artículo, titulado precisamente "The affective fallacy" (Wimsatt, 1954), descubre la confusión entre el poema y sus efectos, aludiendo a las impresiones en el lector, que la crítica impresionista había convertido en el objeto de sus investigaciones, abandonando el verdadero objeto, la obra literaria. Por otra parte, no se debe olvidar que el poema no es un acto expresivo, como puede ser la tristeza o la risa, que permanecen en el autor, es un producto objetivado fuera del autor, es una realidad, en la que hay una construcción, una puesta en escena, con unidades, relaciones y significaciones que son el verdadero objeto de estudio de la crítica científica. El lenguaje literario se especifica por sus valores emotivos, frente al lenguaje normal donde prevalecen los valores informativos, pero eso no significa que su sentido se identifique con las impresiones emotivas de su autor o de sus lectores. Hay que distinguir entre el ser objetivo de la obra literaria y los afectos que lo han producido (autor), o los efectos que produce en el lector. De nuevo, los críticos literarios deben tener claro que su objeto propio es la obra en sí, no sus causas o sus efectos.

La tercera es "falacia experimental" que propugna

como lectura correcta la que establece la significación conceptual del texto; esta forma de conocimiento literario choca con las distinciones entre razón y sentimiento, entre lenguaje lógico y lenguaje emotivo y parece reducir el texto literario a un discurso informativo. Los datos que la crítica literaria analiza en el texto no son las informaciones lingüísticas, sino los valores literarios. En este punto podemos advertir la aproximación a la Estilística. El poema es el resultado de las transformaciones que el autor imprime al material lingüístico que utiliza, y no puede reducirse, por tanto, al mero material. Y una vez más hay que insistir en la no referencialidad del lenguaje literario, que impide la información empírica, externa.

C. Brooks llama "herejía de la paráfrasis" a la que podríamos considerar cuarta falacia, o "falacia del significado". Algunos críticos creen que el poema puede ser resumido, como si su contenido fuera semejante al de la prosa cuyos signos tienen un significado en el sistema lingüístico; las palabras que usa el poema constituyen una encrucijada de significados por las relaciones internas que suscitan y en las que participan, de donde deriva su polivalencia. No se puede ni parafrasear ni resumir el poema porque sus unidades cambiarían sus relaciones y es imposible recoger todos los sentidos; el poema no permite nunca la disociación de fondo y forma, y pretender otra cosa es no entenderlo.

En resumen, el poema es el objeto de la crítica; ésta debe tener en cuenta que los rasgos ontológicos del poema: autonomía, ambigüedad, polivalencia, valor simbólico y metafórico, etc., se manifiestan en el lenguaje, y, por tanto, el objeto inmediato de los análisis será el lenguaje. El método del New Criticism resulta muy coherente con los principios de que parte y con los límites objetivos que se han señalado.

Hemos destacado la idea de que la posición de los nuevos críticos sobre la polivalencia semántica, abre la puerta a la consideración del lector como elemento activo en el proceso de comunicación y facilitará la aceptación de la Estética de la Recepción. Epistemológicamente es muy interesante porque el proceso de la comunicación literaria queda completo en su esquema básico: autor, obra, lector.

Destacamos también que la polivalencia del texto y la funcionalidad reconocida al lector abrirán paso a otra postura que se considera filosófica, pero que tiene en su origen una clara vinculación con la teoría literaria: la polivalencia del texto suscita la inseguridad del crítico, y lo llevan al escepticismo y a la renuncia a "la Gran Teoría". Hay una desconfianza ante el conocimiento por parte de una serie de actitudes que algunos engloban bajo el epígrafe general de *posmodernidad*, como serían la deconstrucción, el pensamiento débil, el multiculturalismo, las críticas marginales, etc. Todas estas tendencias, a pesar de las diferencias que puedan tener, coinciden en una actitud negativa y se muestran escépticas ante la posibilidad del conocimiento cierto, todas prefieren lo marginal y el "todo vale". Dejamos aquí señalada su relación con los nuevos críticos, pero las exponremos más adelante con mayor detalle.

Como todas las críticas formalistas, el New Criticism es reductivista, en contraste con la minuciosidad de sus análisis descriptivos. Su objeto queda reducido al "producto", desligándolo de su autor y de las circunstancias históricas y sociales que le dan sentido.

Culler destaca como aportaciones más sobresalientes de los nuevos críticos a la historia del pensamiento literario, las técnicas de la lectura atenta (*close reading*), "y el supuesto según el cual la piedra de toque del valor de cualquier actividad crítica es si nos ayuda a producir interpretaciones más ricas y reveladoras de las obras individuales" (Culler, 2000: 147). La llamada Escuela de Chicago, cuya propuesta consiste en una teoría integral, ecléctica, que asuma todo lo que se sabe sobre la literatura desde Aristóteles, pasando por la Retórica y hasta la nueva semántica, critican el reductivismo de los nuevos críticos. Efectivamente son reductivistas, pero han abierto muchos caminos a la teoría literaria.

4. *Poética de la lectura: Estética de la Recepción*

Bajo este título se agrupan las teorías que incorporan el receptor al objeto de análisis literario, en sus funciones

de lector, intérprete, crítico, investigador, etc. Con ello se pasa del análisis de la obra en sí al estudio del proceso literario y de sus tres elementos: el autor, la obra y el lector.

Históricamente destacan en los estudios sobre recepción dos escuelas: la sociológica, representada por el grupo de R. Escarpit, N. Salomon y R. Andioc, interesada por la suerte editorial de la obra y su difusión en la sociedad y la literaria propiamente dicha, cuyos estudios más destacados son los del grupo de la Universidad de Constanza (Alemania), conocido como "Estética de la recepción", entre los que destacan H. R. Jauss y W. Iser.

También cabe en este grupo la teoría cognitiva, o ciencia empírica de la literatura de S. J. Schmidt, en cuanto considera que las dos convenciones principales de la literatura y de la ciencia literaria son la estética y la polivalencia del texto. La primera tiene que ver con la referencialidad: los criterios de verdad y falsedad del texto en general, son sustituidos en el literario por criterios estéticos, pues rompe toda relación con la realidad extratextual (lenguaje constitutivo). La polivalencia resulta de la falta de referencia; si el texto literario no remite a una realidad exterior y es autosuficiente y autorregulable implica una recepción especial, subjetiva. Los receptores del texto literario, llevan a cabo, según Schmidt, unas operaciones cognitivas extraordinariamente complejas y ampliamente integradoras, en cuanto se orientan hacia la finalidad de comprender la unidad del sentido del texto. Si éste no es verificable, se independiza del criterio "verdad", si es que entendemos por verdad la correspondencia del texto con una realidad, y hay que admitir que actúa con un lenguaje constitutivo. La aproximación a la TAC de Habermas está clara. Schmidt llama a su teoría la ETL (*Empirische Theorie der Literatur*) y la sitúa en el ámbito de la "actuación comunicativa literaria", como una teoría de la acción, que se distancia de la tradición de la poética (1990: 27). Criticaremos los principios epistemológicos de esta orientación en el apartado de "teorías filosóficas", centrándonos en "el giro lingüístico" de Habermas y en la teoría del lenguaje constitutivo, frente a las teorías del lenguaje instrumental por donde siguen las escuelas más directamente literarias que exponemos a

continuación. Unas y otras coinciden en el punto de partida: en la falta de referencialidad del texto literario y en el carácter constitutivo de su lenguaje. Tales teorías pueden explicar el lenguaje literario, creativo, cuya convención fundamental es la estética, quizá no tanto el lenguaje de la ciencia, que, si es constitutivo y no referencial, convierte a la investigación en un pasatiempo y a la ciencia en un constructo, según diremos más adelante.

Las teorías literarias han pasado de limitarse a "la obra en sí", y de la alerta ante las falacias autoriales, al proceso de comunicación literaria, que considera a la obra como el elemento intersubjetivo entre un autor y un lector y reconoce en éste su función propia en la configuración de sentido de la obra literaria. Inicialmente las teorías de la recepción se presentan como un método nuevo que puede renovar la historia de la literatura, desplazando el interés sobre el autor y la obra, hacia la perspectiva del lector, e inaugurando así la "vía lectorial".

A. Rothe afirma que para la Estética de la Recepción, "la cuestión no es ya saber según qué reglas —históricas o ahistóricas— ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente en cuanto que obra de arte" (Mayoral, 1987: 16).

Desde un punto de vista epistemológico consideramos relevante esta orientación porque modifica las unidades y los límites del "objeto de estudio" de la teoría literaria: la obra es la expresión de su autor, es un producto autónomo y objetivado fuera de su autor, con mayor o menor autonomía, y es también el elemento intersubjetivo en un proceso de comunicación realizado sobre el esquema semiótico de tres unidades: autor, obra, lector. El objeto de estudio de la teoría literaria queda así ampliado con el reconocimiento y la inclusión del tercer elemento, el lector, que hasta ahora no había sido considerado al mismo nivel que los otros dos.

Hay críticos que ven en esta "hora del lector", la reacción de la teoría ante los estudios que sólo tenían en cuenta al autor: la estética de la recepción supondría la "muerte del autor", cuando se da al lector una importancia

excluyente de los otros dos elementos; otros la consideran como una reacción ante las teorías inmanentistas (Formalismo, Estilística, New Criticism), porque no se detiene en la obra, a no ser como estímulo para el lector, cuya función consiste en completar la creación de sentido del texto (*reader-response criticism*, "crítica de la respuesta del lector").

En realidad, la inclusión del lector en el objeto de estudio de la ciencia literaria no es efecto del enfrentamiento con ninguna teoría anterior, simplemente procede de la definición semiótica de la literatura como un proceso de comunicación. Si el objeto de la teoría literaria es la expresión de un autor, bastarían las teorías autoriales; si la obra se considera como un producto objetivado e independizado de su autor, serían suficientes las teorías inmanentista, pero si la literatura se define como un proceso de comunicación, éste se realiza con tres elementos: el emisor, los signos y el receptor, que están siempre en el proceso con una función propia. Otra cosa es que en la historia de la teoría literaria, según hemos visto ya reiteradamente, algunas escuelas hayan dado prevalencia a uno u a otro, y ahora la Estética de la Recepción ha incorporado al lector, que polariza la atención de sus investigaciones.

Desde la perspectiva abierta por la "Estética de la recepción", y al revisar el papel que daban al lector las teorías anteriores, se puede comprobar que, aunque no lo hicieron en forma directa, sino al hilo de otros problemas, lo tenían en cuenta; por ejemplo, el estudio de Aristóteles sobre la tragedia, explica la obra por su finalidad, la catarsis, es decir, por el efecto que el texto produce en el receptor. Y así tantas otras teorías, que no vamos a revisar ahora.

Tampoco vamos a considerar la suerte editorial y la difusión de la obra, en la línea que sigue la orientación sociológica, porque es un estudio histórico y estadístico, más que literario, y no implica renovación o ampliación epistemológica; nos centramos en la "Estética de la Recepción", principalmente en las teorías de Jauss e Iser, que aportan una nueva forma de ver uno de los problemas de relación (no el único) que se plantean al lector desde las nuevas concepciones de la obra literaria. Primero señalaremos los antecedentes más inmediatos.

El lector, como elemento del esquema semiótico básico, puede tener, en principio, la misma consideración ontológica, cambiando lo que hay que cambiar en su función, que el autor. Su incorporación viene a completar el objeto de estudio, no obstante, tal como se ha planteado, y como ocurre casi siempre al aparecer una nueva escuela, los investigadores le dan un lugar preminente en la jerarquización de los estudios: suelen partir de la negación de las críticas autoriales y de las teorías inmanentistas, porque consideran que son parciales e incompletas, y erigen al lector como objeto principal, y a veces exclusivo, de la teoría literaria. El estudio del lector se hace privilegiando su papel en el esquema, en el proceso y en la comprensión de la obra y se pretende que todo se estudie en función de él. En este sentido, la Estética de la Recepción cae también en el reductivismo, como tantas otras teorías autoriales e inmanentistas e introduce un nuevo desequilibrio, pues no estudia por igual a los tres elementos, sino al tercero, al lector y sus funciones.

Al exponer las teorías inmanentistas hemos destacado algunos rasgos de la obra literaria, señalados como específicos, que, de forma indirecta, fueron preparando el terreno para que la teoría empezase a reconocer al lector la función que desempeña en el proceso de comunicación literaria. No nace la estética de la recepción *ex abrupto* y por azar, ni como una negación radical de las teorías autoriales e inmanentistas, sino como un camino que ha sido propiciado por algunas teorías anteriores, siguiendo su desarrollo lógico.

Sklovski había señalado que la finalidad de la obra literaria consistía en desautomatizar en el lector la percepción de la realidad. Con ello define la literatura por el efecto de la obra sobre el lector. Los nuevos críticos subrayan la polivalencia o ambigüedad del texto literario (Empson, 1930), y reconocían a la obra un carácter abierto, y a la vez señalan para el lector una función en el proceso comunicativo: fijar una lectura entre las posibles. Concretando más, diremos que la semiótica, al estudiar los procesos, propuso el paso de un esquema de dos elementos (Autor/Obra), al de tres (Autor/Obra/Lector). Hay procesos semióticos que dan

prevalencia a un elemento: los expresivos (Emisor), los significativos (Mensaje), los interpretativos (Lector), de modo que en ellos, el juego se realiza fundamentalmente entre dos elementos, aunque virtualmente siempre están los tres, pues si falla uno, no hay proceso semiótico (Bobes, 1989: 115 y ss.). Los procesos comunicativos, involucran por igual a los tres elementos, y son de dos tipos: el *comunicativo*, con una orientación progresiva y lineal que va del Emisor al Receptor por medio del Signo y el *dialogado*, con los mismos elementos, en función alternativa (E-R/R-E).

El terreno lo venían preparando, pues, las teorías inmanentistas y la semiótica literaria, de forma casi encadenada: el concepto de polivalencia resulta fundamental para la introducción del lector en el esquema. Si la obra tiene un sólo significado, la función del lector es descubrirlo; éste es el presupuesto de las teorías autoriales, que no deja espacio para interpretaciones. En este punto las teorías inmanentistas, cuando hablan del sentido único de la obra, no se distancian de las autoriales; pero la noción de polivalencia se introduce en las teorías inmanentistas a partir de los estudios semánticos propiciados por Richards, y se inicia el cambio hacia un nuevo paradigma que reconoce al lector una función propia en la configuración del sentido: la obra culmina su proceso mediante la lectura, que concreta uno de sus sentidos posibles.

La semiótica precisará que el proceso literario es un proceso de comunicación y funciona con tres elementos. Hay quien afirma que la obra es un proceso de diálogo entre el autor y el lector, pero no es así. La literatura es comunicación, no diálogo, a no ser excepcionalmente cuando algún lector escribe al autor y éste cambia su obra, que se cierra en su nueva forma. Por lo menos es así hasta ahora, ya veremos qué pasa en el futuro.

La introducción del lector en la teorización sobre la literatura implica un cambio de paradigma, y merece la pena dedicarle unas reflexiones, tanto históricas como sistemáticas.

Como precedentes de la Estética de la Recepción los historiadores suelen reconocer tres pilares: las tesis feno-

menológicas de Husserl, tal como R. Ingarden las aplica a la teoría de la literatura (*La obra de arte literaria*, 1931); la oposición "artefacto/objeto estético", señalada por I. Mukarovski ("El arte como hecho semiológico", 1934); y el concepto de "tradiciones de interpretación", propuesto en la hermenéutica de Gadamer (*Verdad y Método*, 1961).

Se han propuesto otras fuentes, principalmente la Semiología (Wienold, 1972) por lo que ya hemos expuesto, para buscar referencias y, sobre todo, claridad. Más que las escuelas y más que autores determinados, los precedentes de la Estética de la Recepción son los conceptos que abren nuevos caminos y nuevas posibilidades de análisis y que están en la comunidad investigadora y se integran en una nueva teoría a partir de un momento de la historia.

En distintos campos empieza a perfilarse el lector de forma cada vez más clara, después de haber sido omitido en los estudios a lo largo de tanto tiempo. Y este es el caso de la Estética de la Recepción y de sus planteamientos, propiciados, sin duda, por conceptos válidos en teorías anteriores.

Ingarden aplica al estudio de la obra literaria el método fenomenológico de Husserl; propone centrarse directamente en la obra literaria como algo que está ahí y forma parte de lo humano. Este punto de partida converge con el inmanentismo, que también venía practicando la teoría literaria. Como los formalistas, Ingarden propone estudiar la "obra en sí", en sus diferentes niveles, pero además ofrece conceptos fundamentales para la teoría de la recepción que desarrollará Jauss.

El concepto de Ingarden sobre la estructuración de la obra de arte literario coincide con el de Aristóteles: la obra literaria es una estructura de unidades y relaciones funcionales que actúan en distintos niveles, y que pueden ser analizadas con un método "estratificacional". Hay cuatro niveles: el material (fonético); el de unidades con significado (palabras); el de la referencia (realidad exterior), y el de la estructuración (relaciones internas de construcción). En los dos últimos niveles, el lector se ve obligado a adoptar una actitud activa para identificar los valores sistemáticos y para interpretar funcionalmente las relaciones literarias.

Para la Estética de la Recepción será fundamental ese papel asignado al lector en los dos estratos superiores de la obra literaria. Esta idea converge con la de texto literario abierto y polivalente, formulada por los "news critics" que reclama también la intervención del lector.

Frente a otros textos, que buscan la univocidad, el literario se caracteriza por la indeterminación en los dos niveles superiores en los que se exige la intervención del lector: la obra ofrece diversas posibilidades de lectura que cada lector concreta, para ello proyecta su subjetivismo sobre la obra y la conoce como objeto estético, dándole unidad en su lectura.

Las teorías de la polivalencia y de la ambigüedad del texto literario vienen a coincidir con las de la indeterminación de los dos niveles últimos de Ingarden, que exigen la intervención del lector y serán incorporadas por Iser en su teoría de la lectura, principalmente en lo que se refiere a los puntos de indeterminación, creados por el texto.

En la fase analítica de los estudios de estética de la recepción, el texto se describe en sus niveles, luego se pasa a la verificación de los elementos estructurales que se han actualizado en ellas. Aquí el estudio sincrónico mira ya a la historia porque los elementos actualizados están en relación con la época en que se escribe la obra, y se interpretan en relación con el tiempo del lector. Sobre el tema de las relaciones de la obra con la historia, Jauss encuentra precedentes más inmediatos en el llamado "estructuralismo dinámico" que propugnaban I. Mukarovski y F. Vodicka. Los formalistas, sobre todo Tinianov, rechazaron que la historia de la literatura fuese una relación de autores y obras y la ven como una evolución de los sistemas literarios. Mukarovski concibe la obra en su aparición como "artefacto" que va convirtiéndose en "objeto estético" a medida que los lectores la interpretan. El objeto de estudio de la teoría de la literatura es el "objeto estético", no el artefacto que, como el Noumeno kantiano, es inasequible al conocimiento: siempre que alguien lee, transforma el artefacto (versión del autor) en su propia representación, es decir, en un "objeto estético", apto para el estudio. La historia de la literatura debe bascular de la creación a la

recepción, del autor al lector, porque la historia de la obra literaria es la historia de sus lecturas.

El artefacto es la obra salida de las manos de su autor en unas formas estables y definitivas, que va convirtiéndose en objeto estético con el sentido que progresivamente le van dando los lectores. El lector empieza a tener un papel esencial en el proceso semiótico de comunicación literaria, pues dispone el objeto para su estudio. Caminamos hacia la idea de que el objeto de la teoría literaria es la lectura, no las obras: cualquier obra ha de ser estudiada por sus lecturas.

Insertamos aquí otra consideración que muestra las relaciones entre las distintas teorías que han aportado los principales conceptos manejados por la Estética de la Recepción. Hemos comprobado que los procesos semióticos resultan del juego de los tres elementos del esquema básico, siempre con la permanencia del Signo, y con la función prevalente o latente que se les reconoce a los sujetos Emisor y Receptor. Un sexto proceso, que se añade y completa los cinco señalados, es el de transducción (Dolezel, 1990): un autor escribe su obra (artefacto), y cada lector realiza su lectura y acaso su investigación, en las clases, en los resúmenes, etc. Cuando se estudia una obra literaria, en general no se presenta la obra, sino la lectura que de ella tiene el profesor. El texto es fijo, e insustituible, pero cada lectura es la apropiación del sentido del texto hecha por un lector. Aunque no es idéntico, el concepto de "obra/transducción" está muy próximo al de "artefacto/objeto estético", de Mukarovski. En los dos casos se diferencia la obra y su lectura: la primera es del autor, la segunda es del crítico. Si éste busca el conocimiento de la literatura, lo hace a partir de su propia lectura. La obra en sí se distancia como objeto de estudio, y es sustituida por la lectura: el autor es sustituido por el lector. Vodicka (1964) afirmará que la historia literaria debe concebirse como la historia de la recepción de las obras. Y, para enfrentarse a la historia, no hay que dirigirse a las obras literarias como una serie (historia tradicional), ni siquiera como una sustitución de sistemas literarios (Tinianov), sino a las valoraciones críticas de los lectores, que constituyen el marco de las normas literarias

de cada época para jerarquizar los valores literarios que les sirven de criterio y para señalar sus reiteraciones, originalidades y transgresiones. En resumen, la literatura y la historia literaria deben ser estudiadas desde la perspectiva del lector. El lector es el centro de los estudios sincrónicos, y también diacrónicos de la literatura.

No obstante, tenemos que advertir que no todos los teóricos de la Estética de la Recepción parten del mismo esquema para relacionar obra e historia literaria. Jauss mantiene que "el concepto de historia literaria del lector [...] constituye un correctivo necesario para la hasta ahora imperante historia de los autores, obras, géneros y estilos" (Jauss, en Mayoral, 1987: 74). Para Wienold la historia literaria desde el lector no es un simple correctivo a las historias anteriores, sino la única posible, pues el texto inicial no tiene ningún valor, su relevancia proviene de su uso por el lector, y para que pueda ser objeto de estudio, ha de ser interpretado: "el objeto de investigación no es ahora los textos y en especial los textos en forma de libro. El objeto de la investigación es la totalidad de los procesos del uso del texto" (Wienold, 1972: 184).

Esta tesis de Wienold, que citamos como ejemplo de extremismo en la prevalencia que da al lector la Estética de la recepción, no resiste la mínima crítica lógica: si el texto inicial, el del autor, el "artefacto," no puede ser objeto de investigación, ni siquiera marco empírico de referencias para verificar las teorías sobre él, ¿cómo puede ser objeto de teorización una lectura hecha por un lector y sus relaciones con otra lectura de otro lector? ¿Qué valor óntico puede tener una lectura que no tenga un texto inicial? Una lectura es un nuevo texto y no se puede negar autonomía al texto inicial, si se le reconoce a sus lecturas. Si la propia lectura es el límite de la investigación para cada lector, el relativismo es total. ¿Podemos acceder a una lectura de un lector y no podemos acceder al texto para validar una investigación y, si acaso, prolongar la del lector anterior?

También en relación con la historia y su peso en la interpretación y el estudio literario, tienen un gran relieve las teorías hermenéuticas de Gadamer, que estudiaremos más adelante, pero de las que ahora recordamos algunas

ideas destacadas en las teorías de la Recepción. Gadamer se inspira en Heidegger y en su concepto del hombre como *ser en el mundo*, tanto del mundo de la naturaleza como de la cultura, con los que se vincula sobre todo por medio del lenguaje. El sentido de la obra literaria depende de la situación histórica del intérprete, pues todo se comprende a través del lenguaje, y éste es un hecho histórico. Ninguna lectura es exhaustiva, ninguna es definitiva: no se lee todo lo que contiene la obra, y no se lee para siempre. Cada lectura es una interpretación, una especie de interacción entre el pasado que es la obra y el presente del lector, de donde surge un sentido. El "horizonte de expectativas" se modifica con los lectores, y a la vez modifica el sentido de la obra. La historia de la literatura ha procurado preferentemente aclarar las circunstancias del autor, y parece que ha llegado la hora de que se escriba desde la perspectiva de los lectores, y siga la evolución de las recepciones de los textos. Las interpretaciones van constituyendo "tradiciones de interpretación" que resultan fundamentales para comprender las obras. Es decir, cambia el horizonte de expectativas del lector y se hacen nuevas lecturas de la misma obra, pero estas lecturas no se sustituyen, sino que se acumulan y van haciendo la historia de la obra: el "objeto estético" (Mukarovski), las "tradiciones de investigación" (Gadamer).

Historia, sistemas históricos, interpretación, indeterminación, función del lector, sucesivos lectores, tradiciones de interpretación, etc. son temas, ideas, conceptos y relaciones, que están presentes en el conjunto de los saberes sobre la literatura en la segunda mitad del siglo xx, y que se van a depurar epistemológicamente en la Estética de la Recepción, que a la vez que incorpora y abre nuevos puntos de mira, exige nuevas formas de abordar los problemas de siempre. No hace falta mantener un sentido hegeliano de la historia de la teoría literaria, para comprobar que las escuelas se alimentan de conceptos aclarados por escuelas anteriores y destacan aspectos de la obra literaria que obligan a reconsiderar sus relaciones históricas, sociales, culturales. No son tres o cuatro los pilares sobre los que se asienta la estética de la Recepción, su base es el conjunto

de la teoría literaria y los conceptos que permiten aplicar nuevos métodos y alcanzar nuevas interpretaciones. Vamos a ver cómo resuelven este abanico de problemas los autores de la Escuela de Constanza, y, como siempre, vamos a ver cómo las teorías afianzan sus propios términos desde la oposición a las anteriores.

Como hemos anticipado, la Estética de la Recepción es una teoría reductivista, y, en cualquier caso, desequilibradora del objeto, pues aunque incluye al lector como tercer elemento, y con ello completa el esquema semiótico básico, le confiere una relevancia excesiva: da mayor relieve al lector que al autor, en forma incluso excluyente, como hace Wienold. El esquema básico de la comunicación literaria queda, por tanto, en desequilibrio, por el mayor peso que se le da al lector.

Jauss era consciente de que “la estética de la recepción no es una disciplina autónoma, axiomática, capaz de resolver todos los problemas; es más, es sólo una reflexión parcial sobre un método que está abierto a las adiciones y dependiente de la cooperación con otras disciplinas” (Jauss, 1973: 31). Aunque esta formulación de principios queda muy clara, no siempre se siguió.

4.1. La teoría de la recepción: Jauss e Iser

La Estética de la Recepción como escuela de teoría literaria aparece en la historia en 1967, en la llamada Escuela de Constanza (Alemania); está representada fundamentalmente por dos autores, H. R. Jauss, y W. Iser, con sus críticos y sus seguidores. Surge al hilo del problema que plantea la consideración de la obra literaria como un hecho histórico y a la vez como un hecho autónomo y específico en el conjunto de la cultura, del que la ciencia estudia las relaciones sincrónicas. Jauss afronta este problema en su discurso de apertura de curso en la Universidad de Constanza el 13 de abril de 1967, que se publicará bajo el título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*: “La historia de la literatura como provocación a la ciencia de la literatura”, y que constituye el texto fundacional, que

en otras escuelas no es preciso, pero en ésta sí. A este texto seguirán otros de H. Weinrich, de W. Iser, B. Zimmermann, etc. Una selección de los principales textos puede verse en Mayoral (1987).

Para Jauss, la Estética de la Recepción se define frente al historicismo, en dos puntos fundamentales: el positivismo histórico y la idea de clasicismo, para explicar la persistencia de las mejores obras en el tiempo. El positivismo histórico del siglo XIX se centró en el dato y eludió la reflexión, que pasó a la estética, como ciencia de la belleza, a la filosofía de la historia, que podía justificar las razones del cambio y a la hermenéutica, que ofrece la posibilidad de entender obras alejadas en el tiempo. La nueva orientación teórica se plantea en el estudio sincrónico de la obra y sus relaciones con la historia y cuestiona el valor científico del historicismo y su estabilidad, pues a pesar de que los datos son objetivos, sus conclusiones no son ni exactas ni estables, hasta el punto de que cada generación tiene que reescribir la historia. La historia, como datos, es estable y objetiva, si se han recogido bien; la historia en cuanto interpretación es mudable, subjetiva e interesante.

Iser, siguiendo en este punto a Ingarden y a Mukarovsky, mantiene que el rasgo más específico de la literatura es la falta de correspondencia exacta entre el texto y la realidad, y la imposibilidad de "verificarlo". De esta circunstancia deriva la indeterminación del texto literario (ambigüedad, polivalencia). La indeterminación, rasgo específico de la obra literaria, hace que, a pesar de pertenecer a una época histórica, el texto literario no esté vinculado a ella. La estructura abierta de la obra se caracteriza por la indeterminación y hace posible lecturas diversas. El acto de leer cambia la indeterminación de la obra y la fija para una lectura, pero esto no impide que dé lugar a otras, que también la fijarán.

La indeterminación, concepto en el que Jauss coincide con Iser, se relaciona con los de apertura, ambigüedad, significado inconcluso, pero además sitúa a la obra en la historia: la indeterminación, que está en cada texto, es preferentemente característica de la historia colectiva de la literatura; Jauss se pregunta si la "serie de interpretaciones de

una obra no está en alguna forma 'institucionalizada' por la historia" (1970).

Iser en su obra más conocida, *El acto de leer* (1976), analiza la lectura literaria como una interacción del lector con el texto, en la que el lector aporta su competencia, sus conocimientos, sus sentimientos, y el texto ofrece un discurso y una estructura. La adaptación de uno y otro extremo da lugar a una lectura que en ningún caso agota las posibilidades de significación del texto, y añadiríamos que tampoco agota las posibilidades de lectura del lector. Se ha hablado de distintos lectores, que hacen distintas lecturas, pero también se podría hablar de distintas lecturas de un mismo lector, según el tiempo de su lectura y según ponga en juego las posibilidades que el texto le ofrece: es una puerta que queda abierta en las tesis de Iser y que nos limitamos a señalar.

Iser habla de un "lector implícito", pero no es sólo uno, porque el texto puede diseñar más de uno, y no digamos respecto al lector posible de obras literarias en el tiempo y en el espacio, si tenemos en cuenta los cambios del "horizonte de expectativas". El lector empírico cambia evidentemente en el tiempo, y según se lea la obra de una manera o de otra, el lector implícito es diferente. El lector está virtualmente en el texto, aunque no como tal lector, sino como un receptor que condiciona las formas, de donde el lector empírico puede deducir intenciones del autor sobre su receptor ideal, que naturalmente nunca encontrará, entre otras cosas porque desde una fenomenología de la lectura, el receptor no es una entidad estable, ni siquiera previsible. Este punto tiene muchos poros.

Derivación inmediata de las teorías de Iser sobre el lector, son las tesis del semiólogo U. Eco, que en su obra, *Lector in fabula* (1979), perfila un "lector modelo", el que debe entender la obra en sus términos y, trascendiendo la teoría fenomenológica de la lectura en que se mueve Iser, pretende diseñar una lectura en relación con la semántica, la retórica, la narratología, etc., es decir, con otras teorías literarias.

El concepto de "horizonte de expectativas" (*Erwartungshorizont*) resulta central en las teorías de la Estética de

la Recepción, pues para Jauss la Estética de la Recepción tiene como principal objetivo la reconstrucción de ese horizonte, de la parte del lector. El concepto procede de Husserl, no de K. Popper o de K. Mannheim, como mantiene Fokkema (1981: 180), aunque tiene relación con las teorías de los dos, y también coincide con la idea de Lotmann de "código cultural". El horizonte de expectativas es el marco de referencia que da sentido al texto; las expectativas pueden confirmarse en la lectura o bien pueden contradecirse u olvidarse en ella, produciéndose un desvío o simplemente una "frustración de expectativas". Este concepto de "expectativas" de lectura es un concepto puente de la Estética de la Recepción con otras teorías.

El proceso de aprender y el desarrollo de la lectura crítica consiste en gran medida en la corrección de expectativas, en su eliminación (Popper); la frustración de expectativas, según Mannheim, es propia de las sociedades inestables. Me parece que ambos se refieren directamente a la ciencia y a la verdad, no a la literatura y a la lectura. Más pertinente para la teoría literaria es la argumentación de Iser: la frustración de expectativas, concepto que corresponde a la actitud del lector, es consustancial y específica a la lectura literaria, y está vinculada a la naturaleza del texto artístico: "las expectativas casi nunca se cumplen en los textos verdaderamente literarios. Si se cumplieran, dichos textos estarían confinados a la individualización de una expectativa dada y [...] cualquier efecto de confirmación constituye un defecto en un texto literario" (Iser, en Mayoral, 1987: 220). Y efectivamente, la confirmación de expectativas es más propia del discurso funcional, ordinario, unívoco, que del texto literario polivalente, abierto, ambiguo, indeterminado. El texto literario crea expectativas, se abre a muchas lecturas, y difícilmente puede hablarse de una lectura desviada cuando no hay ninguna lectura canónica, porque ¿de cuál de las lecturas se desvía? La lectura literaria nunca es desviada, nunca implica una ruptura de expectativas, a no ser que previamente se haya asignado al texto un sentido. Cada lectura es la concreción de una expectativa y no es un desvío en ningún caso. Cuando la Estilística habló de desvíos en el lenguaje litera-

rio, había señalado como canon el lenguaje ordinario. Si hablamos de lecturas desviadas del texto literario, se viene abajo todo el entramado ontológico de la polivalencia, de la interpretación, de las diversas lecturas. Y si admitimos con Mannheim que los desvíos son propios de las sociedades decadentes, ¿dónde están las lecturas ortodoxas de las sociedades fuertes? Son conceptos peligrosos y extraliterarios los que se manejan en estas valoraciones que, en todo caso, no son formuladas por los autores de la Estética de la Recepción.

* * *

B. TEORÍAS LITERARIAS VINCULADAS A OTRAS CIENCIAS

1. *Psicoanálisis y conocimiento literario. Psicocrítica*

El siglo xx se abre con las *Investigaciones lógicas*, de Husserl, que tanto juego dan a la teoría literaria posterior y con *La interpretación de los sueños*, publicada también en el año de 1900, que tantos caminos y tantas polémicas señalarán a la teoría y crítica literarias desde el psicoanálisis.

Tradicionalmente las epistemologías conservadoras de tipo neopositivista negaron valor científico al psicoanálisis, porque no tiene posibilidad de obtener pruebas objetivas; lo admitieron, por el contrario, las escuelas analíticas, porque ven en él algunas posibilidades para explicar el discurso y las estructuras literarias. No vamos a entrar en el problema de la científicidad del psicoanálisis, nos limitamos a revisar sus posibilidades para el estudio científico de la obra literaria. Es un hecho que hoy se estudia el arte, la moral, la religión, las creaciones humanas, etc., desde la perspectiva abierta por Freud, que algunos consideran "perturbadora" y otros muy sugestiva. Se han hecho estudios, que se consideran valiosos e interesantes sobre obras dramáticas, sobre novelas, y sobre géneros y también sobre autores en relación con su obra, para mostrar cómo el inconsciente del autor, o el inconsciente colectivo, los complejos, las obsesiones, etc., pueden ser identificados en imágenes repetidas, en usos reiterativos del lenguaje,

que se descubren en las obras de arte en general y en las literarias en particular.

Una larga trayectoria de investigación psicoanalítica trata de construir el "lenguaje del inconsciente" mediante los signos manifestados reiteradamente en las obras literarias, por la pintura y por otras artes. Se han afirmado las posibilidades de estudiar los motivos literarios (complejo de Edipo, de Electra, de "vedette", obsesión de regreso al seno materno, fobias y miedos, etc.) y sobre los recursos del lenguaje literario (imágenes, metáforas, relaciones estructurales, repeticiones, exageraciones, amplificaciones, etc.), con garantías no sólo lúdicas, que nunca se le negaron al método psicoanalítico, sino científicas, aunque con determinados límites. La crítica ha puesto de relieve que los complejos son demasiado generales y en su pretensión de explicarlo todo, no explican nada; se ha dicho que la psicocrítica no puede dejar de ser impresionista y resume las visiones del autor; se le ha negado científicidad por su subjetivismo, y, sin embargo, los estudios psicocríticos se mantienen bajo formas y con autores distintos y, como otros tipos de crítica, buscan la objetividad en las recurrencias lingüísticas, en la reiteración de motivos, en la disposición que siguen en el texto, etc.

No cabe duda de que la aplicación de los conceptos fundamentales del psicoanálisis, tal como los formularon Freud y Jung, ha permitido conocer aspectos de la obra literaria que antes se desconocían; por ejemplo, encontrar en el inconsciente la causa de las conductas, a veces inexplicables, de los personajes y la asociación y superposición de situaciones, de símbolos y objetos bajo figuraciones diversas; se ha descubierto el sentido dramático o cómico latente en situaciones aparentemente neutras; se han comprendido algunos de los recursos repetidos a lo largo de los siglos por las obras literarias. La lectura del texto a la luz de los nuevos conocimientos, da nuevas dimensiones a la lectura; *ontológicamente* el objeto "literatura" se amplía si se reconoce como testimonio del inconsciente. Si la obra literaria se considera fruto de un proceso de imitación, o bien de creación, la psicocrítica explicaría cómo el autor se orienta hacia unos temas determinados o hacia formas de figuración que se relacionan con su inconsciente.

Por otra parte, no es que la teoría de la literatura haya encontrado en el psicoanálisis conceptos y relaciones pertinentes para el análisis del texto literario, es que el mismo psicoanálisis desde su aparición buscó en la literatura el ámbito para ejemplificar sus descubrimientos sobre una dimensión del hombre desconocida para la ciencia, y generalmente comprobó que la obra literaria responde a preguntas planteadas desde los argumentos psicoanalíticos, de ahí el enorme interés que puede alcanzar en la investigación psicoanalítica la literatura y las muchas posibilidades que a la teoría y crítica literarias puede aportar el psicoanálisis. *Metodológicamente* el psicoanálisis y la teoría literaria pueden interactuar en las obras y en las relaciones de las obras con los autores, con los lectores, y con la época de uno y otros.

Quizá están sin ordenar de un modo sistemático los conceptos formulados por los clásicos del psicoanálisis (Freud, Jung, Rank, Ferenczi), por los de segunda generación (Klein, Reik, Neumann) y hasta los más cercanos (Lacan), pero después de un siglo de estudios teóricos y aplicaciones directas al texto literario, es muy elevado el número de psicocríticos, la brillantez de algunos de sus estudios, la diversidad de acercamientos nuevos a las obras literarias, y la gran sugestión que suscitan las explicaciones psicoanalíticas, tanto para la creación como para la lectura literarias. No vamos a hacer una relación de los estudios psicocríticos, porque nuestro objetivo no es historiarlos sino justificarlos, si es posible, desde el punto de vista epistemológico: ¿es posible un estudio psicoanalítico de la literatura, que tenga valor científico? ¿Qué aporta el psicoanálisis al conocimiento literario y qué métodos ha aplicado para alcanzar saberes sobre la obra literaria?

En una visión muy general, creemos que la aportación del psicoanálisis a la teoría de la ciencia literaria se puede concretar en dos niveles, uno ontológico, es decir, referente al objeto de estudio, y otro metodológico, al señalar nuevas formas de acercamiento al texto literario. Podemos afirmar, 1) que la psicocrítica amplía el objeto de estudio de la teoría literaria, puesto que a las relaciones de la obra con su autor y con los lectores, ya conocidas y estudiadas

por otras escuelas en cuanto se establecen con su entorno social, cultural, familiar e individual, añade el psicoanálisis otras: las de la obra con el inconsciente del autor, tal como se manifiestan explícita o implícitamente en el texto literario, y con el inconsciente de los lectores, que elegirán obras y las leerán probablemente en razón de sus afinidades psicoanalíticas. Se ha abierto para el conocimiento una nueva dimensión del ser del hombre, que no se conocía, el inconsciente, y teniendo en cuenta la generación mimética de la obra literaria, la investigación dispone de nuevas posibilidades de explicación, y descubre en la obra literaria nuevos niveles de estudio, porque comprueba que los temas elegidos por el autor, aunque no los cree, simplemente copiándolos de la realidad, constituyen una constante o forman una red de relaciones en el conjunto de sus obras; o bien, si se sigue una poética creacionista, se puede comprobar qué temas y formas obsesionan a un autor y cómo les da expresión mediante figuras y creaciones. Y la misma apertura podrá aplicarse a las consideraciones sobre el lector en las poéticas de la recepción.

La psicocrítica aporta a la investigación literaria un método práctico, el de las superposiciones de textos, o al menos da carta de naturaleza a un método que antes se aplicaba en otros ámbitos, por ejemplo el de la fotografía (Galton), para descubrir el sentido, más o menos oculto, que pueden tener las reiteraciones de formas, las coincidencias de temas, la insistencia en los mismos campos metafóricos, etc., que se identifican en el discurso de forma explícita, aunque estén figurativamente diversificados. Sentimientos, percepciones, figuraciones del miedo, del terror, de la alegría, etc., pueden ser identificados de forma reiterada y bajo figuraciones, asociaciones y temas muy diversos, en los textos superpuestos de algunos autores.

Un sentido nuevo, no intencional, no consciente, se dibuja al relacionar motivos o formas que son variantes de un mismo concepto, de un mismo sentimiento o de una misma actitud. La expresión figurada, los desplazamientos o la dramatización de los conflictos, las tres vías fundamentales que Freud señala para la interpretación psicoanalítica, pueden descubrir una misma actitud bajo formas

textuales muy diferentes, cuya coincidencia se ve mediante el método de superposición de textos. El psicoanálisis permite al investigador literario comprender sentidos nuevos, si relaciona formas discursivas o estructurales, más allá de las referencias lingüísticas del discurso. El psicoanálisis se convierte así en un método de análisis literario que transciende el análisis lingüístico, aunque pueda empezar en él, y se orienta hacia los motivos (*compositio*) que una y otra vez elige un autor, hacia el orden (*dispositio*) en que los sitúa reiteradamente o hacia un desenlace repetido en sus obras.

Podríamos señalar una tercera aportación (también podemos considerarla una variante de la segunda, puesto que se logra con la superposición de textos) la posibilidad de análisis de un género literario, es decir, lo que hace, según veremos, Mauron con el género dramático cómico. La definición y caracterización científica de un género literario está presente en la Poética desde que Aristóteles estudia la tragedia y la épica. No es novedad, en cuanto al objeto, la psicocrítica del género cómico, que realiza Mauron, pero sí es nuevo enfocar el estudio de un género con el método psicoanalítico de superposición de las obras y más aún interpretar los resultados, no como huellas del autor en el texto, sino como caracteres específicos del género.

Aristóteles había considerado rasgo característico de la tragedia la organización jerárquica de sus partes cualitativas (la fábula en primer término, luego los caracteres, el pensamiento, etc.) y el efecto que producía, la catarsis trágica, que experimentan los espectadores mediante los sentimientos de compasión y de terror. Mauron señala como rasgos del género cómico la repetición de tipos y situaciones a través de la historia, y la catarsis provocada por la risa ante las situaciones ridículas en que puede encontrarse el hombre, y que el espectador ve como ajenas, lo que le produce regocijo, sosiego y sensación de libertad. El hecho de que una situación ridícula no afecte al espectador de una comedia, provoca en él una indudable catarsis. Veremos cómo los "procesos de inversión" pueden ser una clave para entender el género cómico y la repetición de personajes y situaciones en las comedias.

Los primeros estudios psicoanalíticos sobre la literatura son los realizados por Freud (1856-1939); adoptan preferentemente la vía autorial, es decir, buscan las huellas que el autor, de forma inconsciente, ha podido dejar en su texto. La interpretación de los sueños, que Freud propone siempre en relación al individuo que los tiene y no como un sistema autónomo de signos, convierte al mundo onírico en una construcción coherente, aunque absurda, presidida por una lógica que no es la racional. La interpretación de los mundos de ficción que crea la literatura puede responder también a una lógica del inconsciente, que no se rige por la razón, y pueden servir para comprenderla y comprender al autor, pues, según hemos dicho, el texto literario acoge o puede acoger al hombre completo, con razón, con sentimientos, con consciente y con inconsciente.

El mundo de ficción literaria puede conocerse por la lectura adecuada de los mecanismos que el sueño comparte con el texto literario, y que son reducibles fundamentalmente a tres: la figuración, la dramatización y el desplazamiento. El terror que sufre un sujeto puede alcanzar en el sueño y en el texto literario la figura de algo amenazante (ser vivo u objeto inerte); un conflicto psíquico puede crear una tensión que se traduce narrativamente (en la novela, en la película) en el desconcierto que sufre un personaje al andar perdido en un paisaje urbano desolado, o enfrenteado a otros personajes; un sentimiento producido en unas determinadas circunstancias anecdóticas puede ser desplazado en el texto literario a situaciones muy alejadas en el tiempo, en el espacio, o en otro tipo de anécdota, en lugares alejados textualmente. Y puede ser reconocido por sus mismos efectos psíquicos.

Los temas, explicitados en el mundo ficcional de los personajes bajo figuras diversas, más o menos próximas, más o menos dramatizadas, pueden ser una creación de la imaginación del autor o pueden haber sido tomados de sus vivencias, conscientes o inconscientes. El historiador o el biógrafo han tratado de reconstruir el mundo exterior del autor para ver sus relaciones con la obra, el psicocrítico intenta reconstruir los caminos que van del texto al incons-

ciente e interpretar el significado oculto bajo la máscara o el disfraz que esos recursos figurativos, dramáticos o de desplazamiento, proporcionan al discurso y a la estructuración del texto.

El psicoanálisis ofrece a la teoría literaria una nueva posibilidad de lectura del texto, cuya referencia es el mundo del inconsciente, un mundo que es subjetivo y tiene todas las dificultades que esta circunstancia implica; puede calificarse de científico o no, pero es indudable que ofrece explicaciones y sobre todo interpretaciones sugerentes, avaladas por el hecho de que, aún con variantes superficiales, suelen repetirse. Está claro que estas explicaciones no tienen carácter general, porque los signos oníricos son, como ha aclarado Freud, generalmente exclusivos de la vida afectiva de cada sujeto, e igualmente son propios de cada autor los signos literarios. No obstante, la psicocrítica literaria ha puesto de manifiesto que los mitos y obsesiones del autor están a veces cristalizados en los mitos y obsesiones de los personajes, particularmente de los trágicos, y pueden tener una generalidad relativa, según sus circunstancias.

El psicoanálisis puede aplicarse en las dos direcciones: partir del texto para alcanzar conocimientos sobre el autor, o partir del mundo del autor para comprender su texto; el paso de uno a otro mundo implica una generalización, sin duda. En el ámbito de las relaciones inconsciente-texto se desarrollan la mayor parte de los análisis literarios de Freud y de sus inmediatos seguidores.

Se ha alegado con frecuencia que estas explicaciones carecen de pruebas empíricas y, si se parte de inseguridades sobre el inconsciente del autor, se llega a inseguridades sobre el inconsciente de los personajes y demás unidades literarias; las propuestas de interpretación de la psicocrítica serían, por tanto, muy poco fiables científicamente. Pero esto es lo que ocurre generalmente en la investigación sobre hechos humanos. El paso de lo particular a lo general, el paso de la explicación a la comprensión, el paso de las percepciones a los conceptos, el traslado de unas formas a un sentido, siempre ambiguo y polivalente, etc., son los grandes saltos que tiene que justificar la ciencia

cultural, y que cada escuela ha resuelto a su modo, y no se le puede exigir a la psicocrítica más que a otras formas de investigación humana. No es más preciso hablar de sentimientos de alegría, de tristeza, de odio, o de resentimiento de clase, etc., que hablar de inconsciente, asociaciones afectivas, figuración, asociación, etc.

Dilthey había afirmado que la obra de un hombre puede ser comprendida por otro hombre porque participan de las mismas vivencias (*Erlebnis*); y son conocidas las críticas que esta explicación ha suscitado, por su "psicologismo". No obstante, cuando la sociología pone en relación hechos históricos con obras literarias no llega a mayor concreción; cuando trata de justificar una idea o la actitud de un personaje con hechos o con prototipos sociales, se apoya en la estadística para concretar algo siempre difuso: la clase social, el hombre económico, el político, etc., ¿qué límites tienen? ¿Qué rasgos específicos los hacen seguros como modelos? Tampoco está justificado el paso por inducción, de los hechos, por muchos que sean, a las proposiciones generales: las explicaciones que se basen en datos históricos, fechas y acontecimientos se pueden constatar, pero no llevan a la comprensión, proceso que implica operaciones mentales no objetivables. Y, si de la ciencia social pasamos a la teoría literaria, creo que no son más seguras las "ideas dominantes" en una sociedad, el "horizonte de expectativas" de dos lectores alejados en el tiempo, las "orientaciones culturales" que surgen en el Renacimiento, o que son propias de la Edad Media, y tantas formulaciones que generalizan estados sociales o culturales compartidos por los hombres de una época, de una clase, de una sociedad.

Se trata de si las propuestas pueden proporcionar conocimientos sobre la obra, si abren caminos para su comprensión, si sugieren explicaciones que puedan ser verosímiles en el mundo ficcional del texto literario. Sabemos que el conocimiento descriptivo y taxonómico de los objetos es suficiente en las ciencias naturales y alcanzan así el grado requerido de exactitud y verdad propios de estas investigaciones; el conocimiento cultural debe dar un paso más y acceder a la comprensión, cuyo carácter subjetivo es

insoslayable. Nos parece que no son críticas consistentes, ni mucho menos definitivas, las que se han hecho sobre la falta de objetividad de la teoría literaria psicoanalítica, semejante a la que Aristóteles señalaba para la ciencia política.

En todo caso, el psicoanálisis es una teoría y un método que no excluye a los otros: si la sociología de la literatura procura datos empíricos que pueden señalar etapas en la producción literaria, o actitudes en la configuración de los personajes; si se añade una explicación que los remita a un estado de ánimo, a una relación edípica, no entorpece para nada su pertinencia. Por otra parte, el interpretar que hay una ideología determinada en el autor porque la constatamos en alguno de sus personajes no deja de ser tan arriesgado como el pensar que el complejo de Edipo de Hamlet es reflejo del que pudo vivir Shakespeare (Jones, 1949). La comprensión de la obras humanas se hace sobre ideas, interpretaciones subjetivas, intuiciones, hipótesis, posibilidades, etc., y se dirige al conocimiento, no al convencimiento. La crítica al psicoanálisis puede ampliarse indefinidamente a todas las interpretaciones: nunca es objetivo el paso del dato a la comprensión. Epistemológicamente el psicoanálisis ha abierto, sin duda, posibilidades que pueden ser seguidas o no, como todas las demás actitudes investigadoras sobre la literatura, y no es excluyente. Vamos a comprobar cómo se han formulado alguna de las tesis más divulgadas.

Freud estudió el complejo de Edipo en el teatro (*Edipo rey*, *Hamlet*) y también en la novela (*Los hermanos Karamazov*). Las situaciones y las relaciones de agresión o de amor del hombre con su padres, alcanzan figuraciones diversas y se presentan anecdóticamente en formas diferentes en las obras literarias; si se mantienen repetidamente las mismas actitudes, pueden ilustrar la persistencia del mito, bien sea en diferentes etapas de la historia o en distintos autores. Resulta muy sugerente encontrar que bajo figuraciones, dramatizaciones y desplazamientos diferentes está el mismo tema, el de una misma relación paternofilial, aunque a veces resulta un tanto forzado reconocer los distintos aspectos del mito. Lo objetivo sería encontrar efectivamente

formulaciones directas y completas, pero el mito suele aparecer en el texto de un modo fragmentario e incompleto, bajo formas más o menos originales, como corresponde a la naturaleza del texto literario, que evita las normalizaciones de sus motivos o de sus tipos; y lo subjetivo y sugerente para el estudioso consiste en explicarlo por relación al autor o en relación al esquema que diseña la obra de ficción. Subjetividad y libertad en la creación, aunque sea sobre modelos y sentidos reiterados, y subjetividad en la comprensión son el ámbito constante de la crítica y la teoría literarias y particularmente de la orientación psicoanalítica en la teoría literaria. La aportación de Freud está en la historia de la teoría literaria como inicio de una nueva manera de comprender el sentido de las obras.

A partir de las publicaciones freudianas, los investigadores aplican a obras, a autores, a la historia literaria, a los géneros, etc., las nuevas posibilidades de análisis: O. Rank (1909) hace un seguimiento diacrónico de los mitos en la literatura y comprueba cómo los motivos basados en rasgos antropológicos generales vuelven una y otra vez a la obra literaria; E. Jones (1910) realiza un minucioso análisis comparativo de las correspondencias que explican, en el marco general del complejo de Edipo, algunas actitudes de Hamlet y de Shakespeare; M. Bonaparte (1933) estudia los relatos de E. A. Poe basándose en datos de la vida del autor. Es posible que la tendencia de las teorías literarias de la primera mitad del siglo xx a explicar la obra a partir de las intenciones del autor y de lo que ha querido o ha podido decir el autor, haya impulsado y haya puesto límites a los métodos psicoanalíticos que explican la obra por relación al inconsciente de su autor. La teoría psicoanalítica de la literatura se sitúa en la vía autorial, aunque se orienta hacia las explicaciones que pueden proceder del inconsciente, no a las intenciones, porque es muy posible que el autor se exprese sin tener plena consciencia de lo que significa su obra, pues no controla más allá de su razón.

El análisis de la obra literaria con métodos psicoanalíticos converge también con otros métodos de estudio de la literatura, por ejemplo, con el estructuralismo (A. Green), con el existencialismo (Doubrovsky, Bachelard), con la so-

ciología, etc... No se trata de una simbiosis de dos métodos para formular un tercero, sino que los investigadores tienen presentes ideas de otros métodos al seguir el psicoanalítico, o a la inversa: existencialistas, estructuralistas o sociocríticos, conocen y aprovechan ideas psicoanalíticas.

Un discípulo de Freud, Jung, traslada el interés del psicoanálisis del autor a los hechos sociales, al considerar al hombre no como individuo aislado, sino como parte de una sociedad. En esta visión del psicoanálisis se advierte la presencia de conceptos de la sociología, cómo intenta comprender la actuación de lo social en la psique y cómo ésta lo traspasa a la obra de arte. Su aportación más destacada es el concepto de "inconsciente colectivo". Como ocurre con el individuo, cada sociedad, de modo inconsciente, actúa bajo la orientación de unos valores y está regida por unos mitos, que le sugieren su propio modo de entender el mundo y la vida; los autores participan de ese inconsciente colectivo y lo reflejan en el mundo de ficción de sus obras y en los personajes que lo habitan. Igual que se habla de los valores éticos o religiosos en referencia a un individuo, se puede hablar de esos valores en la sociedad, en cuanto está formada por individuos que los aportan y entre los cuales hay coincidencias. La dependencia individuo-sociedad sigue el camino de vuelta en sociedad-individuo que se reconoce perfectamente en la obra literaria. Y no funciona de otra manera la relación de la sociedad con el inconsciente de sus individuos.

Ch. Mauron aplica el psicoanálisis al texto literario en las dos posibilidades que hasta ahora hemos señalado: remitiéndolo al autor como individuo y como ser social. En su estudio *Les métaphores obsédantes* (1966) sigue el método de superposición de textos y motivos textuales para descubrir las repeticiones y desplazamientos de un mismo tema, de un mismo conflicto, y las interpreta en el esquema del mito personal del escritor, que luego verifica en su biografía. Mauron traslada con nitidez las posibilidades del método psicoanalítico y parte de las claves textuales recurrentes para inducir explicaciones en la biografía del autor, y generalmente encuentra relaciones más o menos explícitas y claras entre la obra y las actitudes vitales del autor.

Por otra parte, Mauron amplía las posibilidades del método psicoanalítico, según hemos anunciado, más allá de las relaciones autor-obra; analiza un género literario; la comedia, en *Psicocrítica del género cómico* (1964). En la investigación dramática, el estudio de la tragedia ocupó un lugar preferente en las Poéticas, a partir de Aristóteles, y estaba descompensado por la falta, o la pérdida, de un estudio paralelo sobre la comedia. Aparte de los textos de los escoliastas y las referencias en las Retóricas y Poéticas, no hay una teoría de la Comedia paralela a la teoría de la Tragedia realizada por Aristóteles.

Destaca en el teatro un hecho que en principio parece sorprendente: la comedia repite personajes tópicos y situaciones típicas, de modo que los espectadores conocen de antemano la mayor parte de los motivos, y del desenlace. En cuanto a la tragedia, es sabido que en Grecia, sus mitos procedían de la épica y eran conocidos por el público que asiste a las representaciones. Cada uno de los autores, según su propia idiosincrasia, hace la composición de su obra con la materia épica o con los motivos cómicos, los temas que armonizan con su modo de ser y con su visión de las cosas y de los hombres. De esta manera podemos decir que las obras puede relacionarse con el individuo que las crea y con el inconsciente colectivo: la materia es conocida por todos, pero seleccionada por un autor; la tradición cultural ofrece los temas, el autor hace la selección, en cada caso, para componer su obra. El que se repitan motivos y personajes no parece exclusivo del subgénero comedia. En cualquier caso, el psicoanálisis ha aportado ideas muy interesantes para explicar las reiteraciones que se habían advertido en la comedia y también en el discurso, por ejemplo, en las metáforas.

La funcionalidad del chiste en la vida psíquica, la descarga emocional ante lo ridículo, base de la comedia, sería semejante a la funcionalidad de la catarsis en la tragedia a través de los sentimientos de compasión y terror. Parece que el espectador se siente confortado en el conocimiento que le produce el desenlace de la tragedia, después de sentir compasión por el inocente que es tratado injustamente y sentir terror ante el igual que sufre, y se muestra

igualmente confortado en el desenlace de la comedia con la risa que procede de la consideración de situaciones ridículas en las que él no ha participado ni participará, pues las conoce y las rechaza. El teatro busca una especie de confort psíquico para el espectador, que se instala en él gozosamente a través de la risa.

El problema epistemológico que presenta de inmediato el estudio del género cómico es la repetición de las mismas situaciones y de los mismos motivos en las comedias de todos los tiempos (Grecia, Roma, Francia...); en un enfoque psicoanalítico las situaciones repetidas no pueden remitirse a vivencias inconscientes del autor en cada caso y la explicación autorial parecía difícil; después de Jung y su teoría del inconsciente colectivo, las premisas cambian radicalmente: la repetición de los motivos puede deberse a su presencia en el conjunto social. Y existen esos dos aspectos: el social, que explica el tema, los motivos y los personajes, y el individual, que remite a los gustos del autor de cada obra, cuando selecciona lo que más le impresiona entre todo lo que la sociedad de su tiempo, o la tradición literaria asumida, le ofrece.

Mauron interpreta la comedia en general como un proceso de inversión, en el que destaca la permanencia de los tipos (el avaro, el viejo libidinoso, el soldado fanfarrón, la joven inocente y desgraciada, la joven separada de sus padres, el marido infiel, la alcahueta, etc.), de las situaciones (enfrentamiento joven-vejez, explotación de los instintos, amores aparentemente incestuosos, situaciones ridículas...), y la persistencia de la burla con la tendencia a destacar los aspectos ridículos del comportamiento humano.

La tragedia escenifica directamente los problemas de libertad y responsabilidad, la relación del hombre con los dioses, consigo mismo y las dificultades que surgen de la convivencia con otros seres humanos, hombres y mujeres; los mismos temas los manifiesta de forma invertida la comedia, por reducción al absurdo y llevando las situaciones hasta el ridículo. Tragedia y comedia serían formas contrapuestas de dramatizar los conflictos; ambas buscarían la catarsis por la compasión y el terror (tragedia), o por la risa

ante situaciones ridículas o ridiculizadas y por la sensación de seguridad (comedia). Los valores serían los mismos, pero los procesos para ofrecérselos al espectador, serían muy diferentes. Éste compadece al inocente, se horroriza ante las desgracias del igual y se ríe ante los errores de sus semejantes que se equivocan, pero de todos se siente alejado mediante una catarsis trágica o cómica. El profundo bienestar y regocijo del espectador que se siente libre de todas esas situaciones, explica el placer estético que producen la tragedia y la comedia. El psicoanálisis alcanza estas explicaciones del género dramático que no están en oposición, ni excluyen otras explicaciones sociológicas o directamente literarias de las obras, y en este sentido podemos decir que es un método válido.

Por otra parte, la tragedia repite situaciones y mitos, a través del tiempo, y en distintos géneros, por ejemplo, el de Edipo, estudiado en la historia del teatro trágico y en la novela. Si se repiten los motivos en las obras, es porque el autor los elige, quizá porque, por alguna razón, se identifica con las relaciones problemáticas que plantean. No se puede pensar, y menos en el teatro, que cada autor es original y crea sus historias y sus motivos, éstos pueden pertenecer al acervo común de la historia y de la vida, y el hecho de que un autor los elija para insertarlos en sus obras indica que le interesan, le inquietan, o quiere manifestarse sobre ellos. El repertorio trágico y cómico está a disposición de los creadores y, según su propia personalidad, cada uno elige algunos o los crea nuevos. Esta puede ser una explicación aceptable.

Una nueva etapa de la aplicación del psicoanálisis a la literatura y a la teoría de la literatura surge en la historia más reciente con la figura y las obras de Lacan.

Jacques Lacan (1901-1981), al que algunos consideran el segundo Freud, o al menos una vuelta a Freud, aporta algunas novedades a los métodos del psicoanálisis que se aplican a la literatura. Tiene una obra más reducida que Freud y sus ideas no suponen una innovación, como fueron las de Freud, pero tiene el mérito de haber introducido un *revival* en los estudios de la psicocrítica, sobre todo en Francia y en Estados Unidos, donde alcanzó gran difusión.

Lacan y sus seguidores mantienen la idea freudiana de explicar la obra literaria en relación al inconsciente del autor, pero derivan con frecuencia al ámbito de lo imaginario y lo simbólico y tienen en cuenta el "giro lingüístico" que se estaba imponiendo en la filosofía. El volumen colectivo *Art, Littérature et Psychanalyse*, de 1987, da fe de estas orientaciones.

La vuelta a Freud es para Lacan "un retorno al estudio de la función del habla y del significante en el sujeto" (1966): el inconsciente está estructurado como un sistema de signos y corresponde al psicoanálisis interpretarlos. Freud había descubierto que hay enfermedades que hablan mediante el sueño y la obra creativa, y particularmente la artística; el inconsciente es el lugar privilegiado para ocultar la palabra censurada por la razón, de modo que las vivencias se manifiestan en el sueño y en la literatura. Los recuerdos de infancia, la evolución semántica, el vocabulario que es propio de cada individuo, por su estilo, por su carácter, la tradición, las leyendas, se expresan mediante signos del inconsciente que el psicoanálisis debe interpretar en relación con el sujeto individual o colectivo.

El inconsciente, estructurado como un lenguaje, habla mediante símbolos cuya gramática se puede descubrir; es un lenguaje con sus unidades significantes y sus normas de relación y puede ser traducido a todos los idiomas; su universalidad reside en la sencillez del significado que, en resumen, se reduce, según Lacan, a las relaciones de parentesco, a la vida y a la muerte.

La lingüística ofrece el modelo de la estructura gramatical del sueño y del arte, y su conocimiento permite reconstruir el contenido de las páginas en blanco que son aquellas que el individuo rechaza de su conciencia y remite al olvido. Sin embargo, estas páginas vividas y censuradas persisten en el inconsciente como una verdad oculta, que impide la comprensión e impone una inmovilidad y la reiteración de las formas. Lo que dice un autor bajo figuras diversas resulta ser siempre lo mismo, mientras no se desbloquee su capacidad de expresión psíquica y sea capaz de leer las páginas que tiene en blanco. Una vez descubierta la verdad, el sujeto recupera su historia inconscien-

te, la suma a la historia consciente, y logra así la plenitud de las vivencias que pueden dar materia a sus creaciones artísticas. Y, por su parte, el crítico accede al sentido más amplio de la obra cuando es capaz de recuperar lo que estuvo oculto para el autor.

A partir de este esquema general, Lacan trató problemas muy diversos, de los que nos interesan particularmente la fundamentación del psicoanálisis como método científico, la comparación del psicoanálisis con la lingüística, el análisis de la idea de inconsciente, el lugar del psicoanálisis en la sociedad actual, la crítica del conductismo...

Desde la perspectiva epistemológica consideramos que la mayor novedad en esta etapa del psicoanálisis es la aproximación a los esquemas lingüísticos, que responde al enorme interés que despertó en la filosofía el estructuralismo, como modelo de las ciencias humanas en general, pues los otros aspectos son efectivamente una recreación de los de Freud y su modo de tratarlos.

El estudio literario más conocido de Lacan es el dedicado al relato de E. A. Poe, "La carta robada", que desarrolló en un Seminario en Estados Unidos y luego publicó en *Ecrits* (1966). Los recursos de la narración de Poe los llama Lacan "automatismos de repetición". El desconocimiento de la verdad de sus propias páginas en blanco, produce inmovilismo e induce "al sujeto a colocarse en situaciones penosas, repitiendo experiencias olvidadas y antiguas, y creyendo falsamente que reacciona sólo ante circunstancias actuales" (Paraíso, 1995: 171). Un escritor bloqueado por una situación que ha borrado de su esquema consciente y la ha convertido en página en blanco, pugna por salir una y otra vez a las representaciones objetivas y se manifiesta en repeticiones textuales, que pueden adoptar formas lingüísticas y figuraciones temáticas muy diversas. Personajes latentes, sujetos de una historia, diluyen su presencia en recorridos que los distancian entre sí, y en digresiones que nada tienen que ver con la trama principal del relato, pero permanecen como causas de acciones que de otro modo resultan inexplicables. El análisis del texto va descubriendo los sentidos superpuestos de la narración.

El crítico se enfrenta al peligro de derivar hacia el lu-

dismo y considerar sólo las formas externas, porque realmente este método es muy entretenido y permite la divagación gratificante y sugerente, mediante superposiciones. El lector se siente muy tentado de encajar los motivos como piezas de un puzzle que adquieren sentido en el conjunto, aunque sea forzándolas un poco. Sin embargo la literatura no garantiza puzzles completos, y la interpretación no encaja siempre de una manera total.

R. C. Davis ha coordinado un volumen colectivo, *Lacan and Narration. The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory* (1983) que recoge lo más relevante de la crítica lacaniana y da cuenta de las posibilidades de un análisis psicocrítico, a partir de la identificación del inconsciente con un lenguaje, y mediante la lectura de los símbolos bloqueantes.

A las aportaciones ontológicas y metodológicas que hemos señalado en la psicocrítica vinculada a Freud y a sus seguidores, hay que añadir el método lacaniano de lectura de los relatos, no mediante las superposición de textos, sino atendiendo a las reiteraciones textuales como efecto de una página en blanco en la vida del autor. Las reiteraciones de formas o de temas pueden interpretarse como indicios de páginas censuradas que bloquean la imaginación del autor y le impiden manifestarse; para entender la obra es necesario reconstruir las páginas en blanco.

La psicocrítica ha ampliado el ámbito de análisis de la teoría literaria al añadir como referencia posible del mundo ficcional el inconsciente del autor y ha matizado la metodología con el proceso de superposición utilizado por Maumon y con el proceso de reconstrucción seguido por Lacan.

2. Sociología del conocimiento literario. Sociocrítica

Piensa Mannheim que la sociología del conocimiento es la teoría general, una de cuyas partes sería la epistemología alemana del siglo XIX; creemos que no es así, sino que el enfoque sociológico de la crítica de la ciencia es la continuación de la epistemología kantiana y postkantiana.

na, siguiendo los postulados de Dilthey, ya que su objetivo consiste en estudiar las posibilidades del conocimiento haciéndolo bajar de la dimensión abstracta en que lo había colocado inicialmente Kant, hacia la situación concreta en que se produce, teniendo en cuenta que el sujeto es siempre un hombre individual que vive en una sociedad dada.

Por razones ideológicas, el enfoque sociológico tiene una gran presencia en la teoría de la literatura. Revisaremos la posición de Mannheim y de los críticos marxistas, pues, aunque hoy están ciertamente sobrepasados, en su tiempo influyeron notablemente en una parcela de los estudios literarios.

K. Mannheim (1893-1947) y M. Scheler (1875-1928) son los filósofos más destacados en la configuración de la sociología del conocimiento. No son los primeros que hablan de las relaciones del saber con los hechos sociales; Bacon, Malebranche, Voltaire, Saint-Simon, Nietzsche y otros autores tuvieron conciencia de que la vida social influye en las producciones mentales del hombre. Y no es la primera vez que se habla directamente de la influencia de lo social en la obra literaria. Cicerón, Madame de Staël, H. Taine, etc., señalaron relaciones de determinación o de condicionamiento de los hechos sociales en el arte literario.

La crítica literaria y la teoría de la literatura tiene una orientación decididamente sociológica en las teorías marxistas y en la llamada sociocrítica de inspiración marxista, pero la formulación moderna de esta idea desde la epistemología la encontramos principalmente en la obra de Mannheim, que analiza la influencia de la sociedad en la creación y en el conocimiento en términos de condicionamiento, frente a la teoría marxista que habla de determinismo.

Para Mannheim, lo mismo que para Dilthey, el problema del conocimiento está mal enfocado cuando se limita a la relación s-o, porque considera a los elementos del proceso en forma trascendente y olvida el tiempo, el espacio y las circunstancias concretas de la realidad en las que están situados el sujeto y el objeto. El esquema s-o resulta insuficiente para explicar una investigación que no se reduzca a un puro ejercicio mental, fuera del tiempo y del espacio, y así no existe. Sin embargo, la investigación puede hacer

las abstracciones explicativas que crea convenientes, si la pretensión consiste en explicar el esquema. Para explicar el conocimiento en su totalidad, con todos sus aspectos y en su realización, no es suficiente el esquema abstracto de los dos extremos del saber (quién y qué), hay que contar con todos los elementos que configuran el proceso de relaciones entre el sujeto y el objeto, con las circunstancias históricas (Dilthey) y con el entorno social donde se produce la relación (Mannheim); y aparte hay que considerar que no es una relación de razón, sino que intervienen otros elementos de carácter alógico, psicológico, científico, cultural, etc., que están presentes o relacionados con el proceso de conocimiento, y lo constituyen.

Porque el conocimiento, según Mannheim, no versa sólo sobre la lógica y la psicología, es decir, la verdad del objeto y las capacidades del sujeto, está situado en un entorno sociológico, tanto para los sujetos como para los objetos estudiados, particularmente si éstos son creaciones humanas, que se dan en una determinada situación histórica y social, como es el caso de la literatura; por tanto, una teoría general del conocimiento planteada correctamente debe enmarcarse en una sociología, ya que la sociedad es el ámbito donde vive el sujeto, donde se localiza el objeto, donde se desenvuelve la investigación y donde se produce y se formula cualquier posible conocimiento en sus relaciones completas. En cualquier caso, según Mannheim, el conocimiento es siempre el resultado de muchos factores, que pueden ser organizados en tres direcciones: el sujeto investigador, que tiene una formación, un interés, unas capacidades para realizar una investigación que lleve al conocimiento; los factores históricos, que son una acumulación de circunstancias de todo tipo, en una línea diacrónica; la situación social, el contexto, donde se acumulan, en un panorama sincrónico, las circunstancias del momento.

La relación establecida en el esquema kantiano (s-o) es válida para explicar cómo se produce el conocimiento, pero, sin duda, es parcial, pues se refiere al nivel abstracto; para ver todas sus dimensiones, es preciso descender a la realidad y considerar el conocimiento como fenómeno: el hombre que conoce no es sólo razón y no es una razón

fuera del tiempo y del espacio; es preciso reconocer todas las coordenadas: el sujeto está en un contexto social y cultural, es un ser complejo que suma a la razón otras facultades y tiene unas posibilidades de conocimiento personales, señaladas por un entorno también complejo. El hombre alcanza sus conocimientos desde sus propias posibilidades subjetivas, sobre una realidad determinada y en unas circunstancias concretas, de formación cultural, de historia. Por otra parte, el Objeto se manifiesta también en un contexto social, con unas valoraciones, unas relaciones y un modo de ser. Sujeto y Objeto son elementos básicos del conocimiento, pero lo son no en forma abstracta, sino en relación con todas las circunstancias en las que se desenvuelven.

Propuesta esta visión general, pasa Mannheim a formular la "teoría relacionista", según la cual el conocimiento se logra en una estructura social determinada y es válido en ella, pero puede no ser válido fuera de esa situación.

La teoría relacionista quiere soslayar el fantasma del relativismo filosófico que, basándose en que el conocimiento es parcial y relativo, niega validez a todo conocimiento y declara que es imposible alcanzar el conocimiento científico. Mannheim mantiene que efectivamente las verdades no pueden ser enunciadas de una manera absoluta, pero sí en los términos de una perspectiva determinada, en cuyos límites existen criterios de verdad: las teorías formuladas de acuerdo con los métodos científicos de una época son válidas en su marco de referencia para todos, aunque en un periodo posterior puedan quedar superadas.

En consecuencia, Mannheim propone bajar del esquema transcendente hasta las condiciones reales, donde el conocimiento es posible, en las circunstancias en que lo explica el relacionismo. Conviene matizar revisando el proceso.

Sujeto y Objeto son entidades discretas y autónomas, cuya interacción da lugar al conocimiento. El objeto emerge del conjunto del mundo cuando el sujeto se interesa por él. A partir de ese momento, la objetividad (en los países anglosajones ser objetivo significa ser imparcial, no tener prejuicios ni preferencias que se impongan) es esen-

cial para establecer las condiciones del conocimiento científico. Los objetos del mundo físico con sus uniformidades y regularidades fenoménicas ofrecen al investigador seguridad, pero el conocimiento científico deja al margen la significación interna de los fenómenos, si es que la tienen, que puede ser objeto de otro tipo de conocimiento. En el mundo social la investigación se dirige a la comprensión de las significaciones y conexiones internas, pues las manifestaciones externas carecen de regularidades absolutas. El tema de la investigación científica social consiste en descubrir las conexiones, su procedencia y su sentido.

Ya en este punto, la sociología del conocimiento marca distancias respecto a las teorías marxistas en el modo de entender la influencia de lo social en el conocimiento. Marx considera que no es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino que es el ser social el que determina la conciencia individual: la ideología de un sujeto determina su pensamiento y puede inducirlo a deformaciones o falsificaciones. Por su parte, la sociología postula la influencia de la sociedad sobre el conocimiento, pero no como determinación, sino como condicionante. La oposición entre marxismo y sociología del conocimiento deriva en precisiones sobre ideología y utopía, que no tienen una proyección interesante en la epistemología de la literatura, ya que hablar de *Weltanschauung* burguesa, en términos de mimesis puede admitirse, más o menos, pero considerarla como un engaño deliberado y un uso aprovechado de la teoría para conservar privilegios, me parece fuera de tono, sobre todo si se admite el primer postulado: si el hombre está determinado en su modo de ver el mundo por la sociedad, no es sujeto responsable de sus intenciones al mostrarla, pues no tiene más que esa visión. La historia de la literatura nos evidencia que los autores literarios no son precisamente burgueses y su espíritu crítico tampoco lo es. Aparte de algunos contemporáneos, el escritor está más comprometido con el hombre, en su ser y en su destino, que con ideologías decimonónicas o del siglo xx.

Mannheim señala, por su parte, en los pensadores marxistas las mismas deformaciones que ellos dicen ver en los otros métodos: la influencia de su ideología los lleva

a considerar falsas las teorías de los demás, y verdaderas las suyas, porque son incapaces de situarse a la distancia crítica necesaria para juzgar. La ideología marxista impide adoptar una posición crítica objetiva ante las teorías de otras escuelas, pero sobre todo es incapaz de ver sus propios límites.

La teoría de la literatura soportó una gran influencia de la sociología del conocimiento y se inclina, según los autores, unas veces a reconocer un condicionamiento de los hechos sociales sobre la creación y el conocimiento literario, y otras veces adopta una postura más radical, que considera que lo social determina y debe determinar lo literario. En referencia a la obra hay diversos modos de explicarla en el contexto social que envuelve al sujeto creador, a la obra y al lector que la interpreta, y, en cualquier caso, los investigadores oscilan siempre entre condicionamiento y determinismo.

Epistemológicamente, la sociología de la literatura se apoya en una visión del objeto y afecta a la ontología y a la metodología literarias: si la obra es efecto inevitable de unas circunstancias y no puede ser de otra manera, su estudio pasa también necesariamente por conocer esas circunstancias; si la obra literaria es autónoma y su entorno social solamente la condiciona, admite otros enfoques teóricos y prácticos.

La teoría de la influencia de lo social en la literatura tiene sus antecedentes más remotos en *El Orador*, de Cicerón; fue revitalizada después de siglos por Mme. de Staël, en *De la Alemania*, y decididamente por H. Taine, en su *Filosofía del arte*, donde, llevado por el positivismo del siglo XIX, se inclina hacia un determinismo en la creación literaria, proveniente no sólo de lo social, sino incluso de lo físico, aunque deja a salvo la originalidad del autor por la que llama la "faculté maîtresse", que tiene carácter individual, de donde procede la originalidad frente a la uniformidad de la imposición social, que es rechazada por la historia de la literatura, dada la renovación y la originalidad constante de las obras.

J. P. Sartre hace una clasificación en el estudio socio-

lógico de la obra literaria, a partir de dos referentes, el autor (quién escribe las obras) y el lector (para quién se escriben) que dan lugar a una Sociología de la escritura y una Sociología de la lectura. Faltaría, dentro de esta sistematización, el estudio de las relaciones de la obra con lo social, a través de los temas y de los personajes, lo que constituiría una Sociología de la obra literaria. La posición de Sartre no supone novedad epistemológica, sino sólo taxonómica.

Dentro de la ideología marxista, con una evolución muy compleja, destacan las tesis que G. Luckács expone en sus obras, no sin notables variantes en el tiempo, según lo obligase la ortodoxia oficial: *Teoría de la novela* (1914-1915), *La novela histórica* (1937), *Ensayos sobre el realismo* (1948, 1955), *Problemas del realismo* (1955), *Sociología de la literatura* (1966), etc. Las ideas fundamentales defendidas por Lukács se refieren a la génesis de la obra literaria, y a su dimensión teleológica. La génesis de la literatura queda explicada por la teoría del "realismo socialista" o teoría del reflejo, que tiene lejanos antecedentes griegos, tanto en la creación como en la crítica; la finalidad de la literatura se limita a su compromiso para buscar, por medio de sus héroes, los valores auténticos en un mundo degradado. La historia de la literatura, con su diversidad, pone en su sitio las dos tesis que sólo se comprenden si se admite un "deber ser" de la literatura, pero eso sería con una proyección de futuro, no a partir del *factum* de la literatura universal.

Si admite una definición normativa de la literatura, la epistemología literaria se enfrentaría a los problemas con los que han tenido que enfrentarse las ciencias jurídicas y morales: ¿cómo justificar la objetividad de las normas, que son enunciados perlocutivos? La literatura no tiene esa formulación, está muy superada la interpretación de la Poética como un conjunto de normas. La "falacia del deber ser" que sustituye al ser aparece de vez en cuando en la historia de la teoría literaria y siempre se agota en la misma obra literaria, que no sigue normas, y en su originalidad, genio, arte, etc., realiza el ser de la literatura y no un deber ser poético.

Siguiendo las pautas de Lukács, L. Goldmann propone

un método nuevo, el "estructuralismo genético", y añade una dimensión histórica a la investigación social. El capítulo cuarto de su obra *Por una sociología de la novela* lleva el título de "El método estructuralista genético en la historia de la literatura", donde anuncia que aplicará al terreno particular de la literatura un método general, que, según él "es el único válido en las ciencias humanas" (1975: 221).

Goldmann sostiene que más que el individuo, los sujetos de la creación literaria son los grupos sociales, *la colectividad*, "una compleja red de relaciones interindividuales"; el escritor escribe de acuerdo con la ideología que le inculca la clase social a la que pertenece, y crea en sus obras el mundo imaginario que le ofrecen. Por esta razón, las relaciones entre la obra y las estructuras sociales pueden explicar la literatura y hay que rechazar el método de las teorías de la literatura no sociológicas porque, según Goldmann, lo único que hacen es buscar relaciones entre las obras y su autor, que son al fin y al cabo relaciones individuales, y no explican nada, y, si algo explican, son cosas accidentales, acaso ingeniosas y hasta inteligentes, pero en ningún caso van a lo profundo del significado.

La crítica que hacemos a esta posición teórica y metodológica es la misma que señalamos para Luckács: en primer lugar el presentarse como el método "único y verdadero" es muy sospechoso de dogmatismo, y además pretender que la obra literaria es reflejo de ideas e ideologías sociales que el individuo recoge inconscientemente por pertenecer a una determinada clase, es tan difuso y tan confuso como pretender una relación determinista de la obra con su autor. El método sociológico, en todas sus variantes, puede ofrecernos explicaciones, pero no únicas y no normativas. Los conceptos de clase social, de ideología de una clase, etc., son tan difusos y difíciles de precisar, si no más, que los de inconsciente y complejo, y otros que utiliza la psicocrítica y que tanto rechazo suscitan.

En su tesis doctoral, *Le Dieu caché* (1956), expone Goldmann el drama y el enfrentamiento continuado en que vive Racine, por estar situado en la encrucijada que supone su sensibilidad dramática y su vinculación a los jansenistas, de radical austeridad. Mundo y literatura cambian en el tiempo, pero mantienen siempre unas estructuras

homólogas, porque los cambios son paralelos en los dos ámbitos; el escritor crea ese mundo imaginario, unas veces identificándose con él, otras en conflicto con él. Identificación y rebeldía son las dos actitudes que el escritor puede adoptar respecto al mundo social en que vive y le sirve de referente.

Esta ambigüedad en la postura del escritor se repite en otros ámbitos de la creación; partiendo también de ideas de Lukács sobre las novelas de "héroes problemáticos", cuya historia es la búsqueda degradada o demoníaca de valores auténticos en un mundo también degradado, analizará Goldmann la homología entre la estructura de la novela y la estructura de la economía liberal: "la crisis de los valores individualistas nació de la supresión del mercado liberal y tuvo como consecuencia, en literatura, la decadencia de la novela tradicional de héroe problemático" (1975: 57). Concretamente, al estudiar las novelas de Malraux, aplica "el principio concreto de toda investigación sociológica y genética: analizar en la medida de lo posible, el contenido y la estructura de los escritos de todo autor en su orden cronológico" (1975: 39), pero no alcanza la seguridad que anuncia y al final de los análisis, Goldmann se pregunta si las novelas de Malraux son la expresión del pensamiento y de la afectividad de un grupo social particular y si reflejan realmente su evolución, y concluye que la investigación se encuentra con estos problemas, pero no puede darles una respuesta definitiva (1975: 186-7). La hipótesis metodológica no parece que pueda confirmarse y el teórico se remite a posibles estudios posteriores donde quizá sea posible aclarar la evolución diacrónica y el significado de las obras literarias.

En relación con la crítica marxista, pero en situación de disidencia, pueden considerarse los autores de la Escuela de Frankfurt: T. Adorno (1903-1969), M. Horkheimer (1895-1973), H. Marcuse (1898-1979) y W. Benjamin, los tres primeros más filosóficos, el último más orientado a los temas literarios. Su postura epistemológica consiste en rechazar el realismo socialista como modelo único e intentar compaginar los métodos de las ciencias sociales, del Psicoanálisis y del Marxismo, para el estudio del

arte. Rechazan la calificación de decadente para el arte de vanguardia y reconocen a la vanguardia, y en general a los recursos intimistas, como el monólogo interior, que se distancia de la mimesis, un gran valor para explicar la situación del hombre contemporáneo y el artista, que lo representa, anónimo, en una sociedad de masas: la crítica debe valorar como signos los impulsos inconscientes, que pueden proceder de la sociedad y el ejercicio de la libertad creadora, siempre individual.

W. Benjamin (1892-1940) admite que el artista sigue los cambios de una sociedad o se identifica con sus situaciones reflejándolas en su obra, pero no tanto en los contenidos temáticos como en los recursos estéticos que utiliza: las formas, más que los temas, son testimonio de la sociedad. En su obra, *El origen del drama barroco alemán* (1928), y al analizar las claves del teatro barroco de los siglos XVI y XVII en relación a otros tipos de drama, confirma Benjamin cómo las formas, que reciben su sentido de las ideas generales, reflejan el estado anímico de una sociedad. La forma es lo que el arte nos muestra fenoménicamente, y sólo a través de ellas podemos atisbar su ser.

El paso de las formas a un primer plano como creadoras de sentido literario y reflejo de los valores sociales implica la superación de una crítica vinculada a los temas, o crítica de contenidos, y al mismo tiempo la superación del valor informativo que puede tener la obra de arte literario para situar el interés en la significación específica literaria. Epistemológicamente supone ampliar el objeto de estudio de la teoría literaria al atender a los aspectos formales en su posible valor semántico literario.

La sociología de la literatura sigue una orientación pragmática y paraliteraria con R. Escarpit en sus investigaciones sobre la obra literaria como producto de mercado (*Sociologie de la littérature*, 1958). Son estudios más bien paraliterarios, ya que no se interesan por la obra sino por su difusión social. Escarpit no analiza la literatura como un hecho artístico, sino como un producto social que se incorpora a una cadena de distribución y de mercado. Continúa esta orientación la Escuela de Burdeos, en la que destacan los estudios de N. Salomon, que sistematiza el método, in-

clinándose más a la pragmática, y lo aplica en unos interesantes análisis de la literatura española del Siglo de Oro; al estudiar la difusión del teatro, supera la mera estadística comercial para buscar interpretaciones causales y teleológicas de los hechos sociales en los que participa el teatro. Son estudios válidos, pero parciales.

El término Sociocrítica (paralelo a Psicocrítica), que puede extenderse a cualquiera de las posturas que partiendo de ideas sociales analizan la obra de arte literario, tiene como referencia histórica más concreta a un grupo de críticos, franceses en su mayoría (C. Duchet, E. Cros, H. Mitterand, etc.), que atiende a las relaciones de los esquemas sociales con los esquemas literarios y, a veces, se inclinan hacia métodos y conceptos de la Semiótica, la Neorretórica o la Hermenéutica. No suponen alteración alguna en los aspectos epistemológicos de la teoría literaria y se limitan a adoptar posiciones sociológicas matizadas desde otras orientaciones.

C. TEORÍAS LITERARIAS DE MARCO FILOSÓFICO

1. *Filosofía y teoría literaria en el siglo xx*

Dolezel subraya que las poéticas teóricas han estado siempre abiertas a la filosofía y a la adopción de conceptos, modelos y métodos filosóficos (1990: 11). Hay algunos filósofos, que siguen llamándose filósofos, que niegan que la filosofía sea un saber y pueda resolver problema alguno o pueda servir de marco para ninguna forma de saber, como pretendemos en nuestro caso, para fundamentar y justificar una teoría de la literatura. Otros, como los neopositivistas, niegan el saber filosófico, pero admiten su valor epistemológico, y mantienen que la finalidad de la filosofía consiste en explicar el saber científico, sus causas, condiciones y límites, sus métodos y sus fines. No entramos a discutir una axiología o una teleología filosóficas, simplemente repasaremos cómo a lo largo del siglo xx repercuten positiva o negativamente en el ámbito de la literatura los sistemas filosóficos que cultivan el llamado "giro lingüístico", la her-

menéutica y la escuela analítica, para comprobar cómo influyen en la consideración del lenguaje literario, de la obra literaria y de la epistemología literaria.

Se abre el siglo con las *Investigaciones lógicas* de Husserl (1901) con el que se recupera, después de décadas de triunfo del positivismo, la tendencia a buscar una fundamentación del saber y a discutir la legitimidad de esta fundamentación. Como base que abre el camino al giro lingüístico y a la hermenéutica, nos interesa destacar su forma de ver el lenguaje, y sobre todo su tesis sobre la existencia de leyes lingüísticas anteriores a las gramaticales; unas leyes que deben ser observadas para hablar con sentido, puesto que, en caso contrario, los enunciados pueden resultar sin-sentidos, aunque sean correctos según las leyes gramaticales.

Podemos observar que el lenguaje literario está plagado de sin-sentidos lógicos, que, paradójicamente, tienen gran valor literario: cuando un poeta hablando de sus cenizas dice que "polvo serán, mas polvo enamorado", atribuye un adjetivo "personal" a un nombre, una de cuyas notas intensivas es "inanimado", incumpliendo las leyes lógicas, por más que cumpla la norma gramatical de que el nombre lleva como categoría adyacente al adjetivo; lingüísticamente la expresión "polvo enamorado" es un sin sentido, literariamente es un acierto; los usos de este tipo y otros, como las imágenes irracionales, son tan frecuentes en el lenguaje de la lírica moderna (Bousoño, 1970: II) que la estilística llegó a proponer que en su conjunto se considere el lenguaje literario como un "desvío" del lenguaje ordinario. La tesis de Husserl afecta de lleno a cualquier consideración del lenguaje literario, y vamos a encontrar la misma relación del texto literario con otras teorías filosóficas.

Junto a la leyes lógicas, los problemas de la referencialidad, el sentido del texto, el significado de los términos, la posible veridicción o falsación de las expresiones, etc., son temas nuevos que plantea la filosofía del lenguaje en el siglo xx, y que afectan a la teoría de la literatura, generalmente a los estudios sobre el lenguaje literario. Junto a los problemas del lenguaje hay otros, como el de la ficcionalidad.

dad en relación a la referencia, el de la naturaleza del sujeto lírico y la filosofía de la conciencia, etc., que se plantean en el seno de la filosofía, pero que participan de lleno en una reflexión sobre la creación y el saber literarios.

Probablemente el rasgo más general de la filosofía en el siglo xx es su interés por el lenguaje y, en este sentido, el conocimiento del lenguaje literario, como uso específico del general, aunque sea el más alejado de la lógica y del lenguaje de la ciencia, puede beneficiarse de las nuevas reflexiones y de alguno de los conceptos que aclara la filosofía, y de hecho así es. Estas son las razones que aconsejan repasar las relaciones de las teorías literarias con la filosofía en el siglo xx.

2. *El "giro lingüístico" de la filosofía*

La atención de la filosofía a la lengua viene de lejos, aunque la preponderancia y el tono que el tema adquiere en el siglo xx por el llamado "giro lingüístico" es nuevo y creemos que implica un cambio profundo de paradigma.

Tradicionalmente, tanto la ciencia lingüística como la filosofía, estudian la lengua como el "instrumento" que el hombre utiliza para expresarse y comunicarse en sociedad, como depósito del conocimiento, que permite avanzar a la ciencia desvinculándola de la realidad inmediata y también como sistema de signos que sirve de materia a la creación literaria: lenguaje ordinario, lenguaje científico y lenguaje artístico son las tres modalidades de lenguaje, diferenciadas por sus funciones, que atraen el interés de las ciencias lingüísticas y el general de la filosofía.

Surge en el siglo xx otra consideración del lenguaje, denominada en general "giro lingüístico", que sobrepasa el concepto del lenguaje como "instrumento", le reconoce una función "constitutiva" del saber y produce un desplazamiento del interés de la referencia al sentido: el lenguaje no es un espejo de la realidad, ni un depósito inteligible de una realidad preparada para ser objeto de conocimiento, sino que es un ente autónomo, que tiene valor por su sentido o significado propio, no por su referencia, y es capaz de constituir y construir saberes.

Epistemológicamente el cambio es fuerte porque en la relación de conocimiento establecida en el esquema kantiano s-o, y continuada por el simbolismo (Cassirer), y complementada con las circunstancias en la sociología, el lenguaje funciona como elemento mediador, para expresar los pensamientos prelingüísticos que desarrolla el sujeto sobre el objeto y los conceptos científicos que alcanza la investigación, mientras que en el "giro lingüístico" el investigador considera que el lenguaje asume las actividades que antes se atribuían a la conciencia, a la razón, y pasa a ocupar el espacio del sujeto.

Si se admite que el lenguaje tiene esa función constitutiva, no es sólo un instrumento de expresión, se convierte en el elemento central del conocimiento: sujeto y objeto no forman el esquema básico, pues el lenguaje construye el conocimiento y acoge a la razón que está depositada en él. Si el conocimiento está en la lengua y con ella se construye el saber, el problema será explicar qué tipo de unidad tiene una razón depositada en tanta diversidad de lenguajes históricos. ¿Puede hablarse de razón independiente del lenguaje? De momento soslayamos la relación de la razón con el lenguaje para centrarnos en la tesis del giro lingüístico que mantiene que el lenguaje es y construye el conocimiento. Esta tesis constituye, según creemos, el verdadero cambio de paradigma: frente a una idea de "lenguaje instrumental" del paradigma anterior, se sigue el concepto de "lenguaje constitutivo" del nuevo paradigma, que es un cambio radical.

Es una concepción que se desarrolla en el siglo xx y que tiene su origen en las precisiones que Hamann hace a la *Crítica de la razón pura* de Kant, en las que pone de manifiesto que "la raíz común de la sensibilidad y del entendimiento" está en el lenguaje, al que le reconoce una función constitutiva del pensamiento (Lafont, 1993: 15). El lenguaje, según esta tesis, no abre el acceso al mundo referencial, no es representación fónica de una realidad extralingüística, sino que, una vez aprendido, es un saber autónomo, disponible para todos los hablantes, que construyen sus conocimientos con el lenguaje que conocen.

La preminencia del sentido sobre la referencia determina fundamentalmente el giro lingüístico: frente a un lenguaje, con función representativa y denotativa, que reproduce verbalmente la realidad exterior, se pasa a un lenguaje como depósito de sentidos, capaz de crear nuevos sentidos y, por tanto, de aumentar el saber, de construir ciencia.

No cabe duda de que este concepto de lenguaje resulta sugerente para la creación y la teoría literaria. Porque el lenguaje literario es claramente "constitutivo": crea mundos de ficción, como ya han advertido las poéticas creativas a partir del Romanticismo. Las poéticas miméticas reconocían en el lenguaje literario su función instrumental para copiar de la realidad empírica, y la posibilidad de procesos de abstracción hacia nuevas realidades homológicas, de valor general; las poéticas creativas, que surgen a partir del idealismo de Fichte, mantienen que el poeta crea mediante el lenguaje literario mundos ficcionales que nada tienen que ver con el empírico. Destacamos que en este sentido, la teoría literaria se adelanta a la filosofía del giro lingüístico. Pero siempre habíamos tomado este rasgo como específico del lenguaje literario, que lo diferenciaba del lenguaje ordinario y del lenguaje de la ciencia. El lenguaje ordinario y el científico aspiraban a la certeza que les daba la posible verificación con la realidad, es decir, mantenían como rasgo constitutivo su verdad; el lenguaje literario dejaba fuera esa nota, que sustituía por la verosimilitud en las poéticas realistas, o por la coherencia interior en las poéticas creativas.

La diferencia entre el lenguaje funcional y el literario parecía clara: el lenguaje funcional tiene referencia en el mundo exterior; el lenguaje literario carece de referencia y crea mundos autónomos, por lo que no es posible otra verificación que la coherencia en sus propios límites. El rasgo específico del lenguaje literario es la falta de referencia, la posibilidad de crear mundos de ficción, la polivalencia generada precisamente por la no referencialidad, posible por las combinaciones de los sentidos del lenguaje y por las argumentaciones con las que avanza en sus creaciones. El rasgo era decisivo también para explicar el papel del lector, pues si el lenguaje no tiene referencia, puede te-

ner varios sentidos, y serán los lectores, desde su personal horizonte de expectativas, quienes los formulen, quienes los descubran o los creen. Este era el camino que habían seguido ya algunas teorías literarias en el siglo xx, desde el Formalismo ruso hasta la Estética de la Recepción, según hemos expuesto en un apartado anterior. Vayamos por pasos, y revisemos la situación anterior en filosofía.

En el siglo xx se suele situar la orientación de la filosofía hacia el lenguaje y particularmente hacia el "giro lingüístico" a partir de la llamada por Ch. Taylor "teoría de la triple H: Hamann-Herder-Humboldt", que consuma otra triple H: Husserl, Heidegger, Habermas. La atención al lenguaje por parte de la filosofía es, sin ninguna duda, muy anterior y está vinculada, sobre todo, al empirismo. *El Leviatán*, de Hobbes, dedica su capítulo IV al análisis del lenguaje: origen, uso, abuso, nombres propios y comunes, el problema de los universales, las definiciones, las palabras sin significado, la comprensión, y lo hace en términos próximos a los que en el siglo xx usarán filósofos como Russell, Wittgenstein y la filosofía analítica. Hobbes habla ya de metalenguaje (nombres de palabras y del lenguaje), de palabras sin sentido, usos normales y usos especiales del lenguaje, etc.

A partir de 1930 el lenguaje, como forma de expresión de la ciencia y de la investigación, se convierte en el objeto central y único de la epistemología, que, a su vez, era la única forma de filosofía para algunos investigadores que habían renunciado a toda metafísica; las reflexiones lingüísticas se hacen más extensas y proliferan las teorías sobre los distintos aspectos de la lengua, sus usos y su valor social y científico.

Creemos que la razón del interés por la lengua deriva de la evolución interna de la epistemología en sus propios esquemas. El esquema de oposición binaria s-o para explicar el conocimiento en general, incluye un tercer elemento, la *imagen*, que se identifica frecuentemente con el lenguaje (Cassirer): s-l-o. El cambio es decisivo para la epistemología, y se produce a partir del reconocimiento que hace el investigador de la imposibilidad de llegar a las cosas; si la realidad en sí resulta incognoscible y el hom-

bre sólo puede acceder a las apariencias, el conocimiento humano versará sobre la imagen que el sujeto crea del objeto, y esta imagen está recogida en en el lenguaje que es la "representación de la realidad", "visión de la realidad", "creación de la realidad", o resumiendo: el lenguaje es la realidad preparada para el conocimiento. El esquema del conocimiento pasaría a tener tres elementos: el sujeto, el lenguaje, el objeto. No se niega la realidad como último extremo del conocimiento, pero es inasequible, de modo que el lenguaje se mantiene en su funcionalidad instrumental de representación de una realidad exterior que lo valida.

En esta situación, parece obligado el interés de la filosofía por el lenguaje, al considerarlo como un puente entre el sujeto, que se expresa por medio de signos y el Objeto representado por esos signos. La lengua es un elemento intersubjetivo en el que se integra el símbolo y es la representación o imagen del objeto, que ha fabricado el Sujeto. Sujeto y Objeto del conocimiento convergen en el lenguaje, que sintetiza las relaciones posibles entre los dos extremos.

El conocimiento es el efecto de una actividad del sujeto, porque el lenguaje no proviene del objeto como algo que emerge de forma espontánea y se traslada al sujeto, sino que implica un principio activo, cuya actividad, de tipo espiritual, no altera para nada al objeto; el sujeto es el principio activo que se fabrica una representación de la realidad, con fines gnoseológicos. La realidad queda representada por medio de una imagen en el lenguaje por obra del sujeto, principio activo del conocimiento. La teoría del lenguaje de Humboldt se sustenta sobre un esquema de tres elementos: sujeto, objeto e imagen o, en general, lenguaje; éste es el puente entre lo subjetivo y lo objetivo.

En el "giro lingüístico" se da un paso nuevo: caerá la metáfora del puente, pues para la filosofía lingüística, el conocimiento empieza y termina en el lenguaje, los otros dos extremos no cuentan y sobra el puente, por tanto. Ya partir de tal concepción, Heidegger mantiene que el lenguaje señala las posibilidades, y a la vez los límites, del conocimiento; Wittgenstein, por su parte, había dicho que

las fronteras del conocimiento eran las fronteras del lenguaje en cada hombre, y Habermas dirá que el lenguaje es el conocimiento.

De otra parte, la filosofía analítica y algunas orientaciones derivadas de ella, con matices diversos, siguen manteniendo la realidad en el esquema del conocimiento, y a la vez llevan a cabo una revisión del sujeto y del objeto. La epistemología se centra en el lenguaje para analizar sus posibilidades de reproducir la realidad; el objeto de la filosofía será precisamente establecer un lenguaje, depurando el natural o creando uno artificial, que sirva de expresión segura para la ciencia. Un lenguaje fiable sería el de "definición ostensiva" (Russell), el "verificativo funcional" (atomismo y sintaxis lógica), el "lenguaje observacional" (Popper), es decir, un lenguaje cuya relación con la realidad esté contrastada como verdadera y pueda ser verificado de forma inmediata.

El problema epistemológico no se localiza en la realidad, que se reconoce inasequible en sí misma; se desplaza a la representación de la realidad, al lenguaje, objeto directo de la investigación epistemológica, pero se conserva la realidad como último contraste, para la verificación: la ciencia es el conocimiento de la verdad y el lenguaje es su expresión; para comprobar si es cierto, el lenguaje vuelve a la realidad para ser verificado, o en su caso, falsado. La investigación llevaría al conocimiento y a su expresión verbal; la verificación llevaría a la certeza mediante la reconocida relación de igualdad o correspondencia entre el lenguaje y la realidad. La labor de la filosofía, para el positivismo lógico, se reduce y se centra en preparar un lenguaje científico, tomando por tal el que se pueda verificar y permita que la investigación adquiera, por tanto, certeza.

Con el "giro lingüístico" se da un paso más que resulta posible al traspasar el realismo y el nivel sintáctico de las teorías anteriores y situarse (línea alemana y anglosajona) en el ámbito de la semántica, y concretamente en la capacidad del signo lingüístico para tener "sentido", e independizarse de la referencia, es decir, un significado desvinculado de la realidad. Las orientaciones más destacadas en la actualidad, es decir, las filosofías que se centran en el

lenguaje constitutivo, son el llamando directamente "giro lingüístico", cuya trayectoria seguiremos hasta Habermas, y las hermenéuticas, principalmente la de Gadamer y Ricoeur, pero a estas corrientes les dedicaremos sendos apartados, dada su importancia en la epistemología.

La obra literaria y la investigación científica sobre ella plantean de un modo específico estos problemas: si el lenguaje crea el objeto del conocimiento y en el acto creativo literario la actividad no es una recreación de la imagen de la realidad, es la creación de un objeto por medio del lenguaje, un mundo autónomo, sin referencia y sin posible verificación. El "giro lingüístico" admite naturalmente la existencia del mundo, de la realidad ("todos somos realistas"), pero mantiene que el conocimiento es el lenguaje y las construcciones que con él se hacen.

El idealismo no niega la realidad pero la considera inasequible al conocimiento, y éste se basa en el sujeto activo que prepara mediante el lenguaje un objeto para el conocimiento científico; el "giro lingüístico" da un paso más y reconoce solamente un sujeto que no alcanza la realidad y sólo dispone del lenguaje para construir conocimientos.

La ciencia de la literatura se enfrenta al hecho de que su objeto de estudio, la obra literaria, se materializa en un lenguaje que no es la representación de la realidad preparada por el investigador como objeto para la ciencia, sino toda su realidad, un mundo de ficción, creado, sin referencia a otro ámbito ontológico: la novela, por ejemplo, es una realidad lingüística y una realidad de conocimiento, no un traslado de la realidad empírica a un sistema de signos; no admite, por tanto, verificación alguna.

Los problemas que plantea el "giro lingüístico" respecto al conocimiento son nuevos, porque tanto el conocimiento como el lenguaje tienen ahora un estatus ontológico nuevo. Es decir, no estamos ante una nueva teoría del conocimiento que niegue o supere el esquema kantiano de S-O, eliminando el O y sustituyéndolo por el Lenguaje: S-L, sino que el concepto de Lenguaje es otro (Lenguaje constitutivo, no instrumental) y el conocimiento es de otra naturaleza, pues no se trata de que el hombre avance en el conocimiento de la realidad, sino que maneja el lenguaje

para construir conocimientos, puesto que sus facultades no le permiten el acceso a la realidad.

La cosa tiene bemoles, porque es ciertamente un cambio muy radical. El sujeto desde Descartes observa el mundo y expresa lo que ve y aquello de que toma conciencia mediante el lenguaje, ahora el sujeto no llega a la realidad, dispone de un instrumento, el lenguaje, con el que crea mundos, que no responden a ninguna referencia. Si esto es así, creemos que el lenguaje es el más formidable instrumento de construcción, y de entretenimiento, puesto que no lleva a ninguna parte, sólo a crear mundos que son válidos en una convención, en una lógica, hasta que otra convención y otra lógica los sustituya por otros. Y por esta senda se adentra la filosofía actual.

Esta es la situación de la epistemología y éstos son sus problemas. No es un escepticismo, porque la posibilidad de conocimiento, siempre que se limite al lenguaje y sus posibilidades de manejo, se mantiene, pero es un escepticismo acerca del conocimiento sobre la realidad, puesto que se niega radicalmente la posibilidad de conocerla.

Esto es así para la epistemología de la ciencia, particularmente de la cultural, pero hemos de reconocer que la situación de la teoría de la literatura es bastante diferente, ya que su objeto, la obra literaria, es efectivamente una construcción del lenguaje, autónoma en su significado, sin referencia, plurisignificativa, que puede admitir, por tanto, diversas interpretaciones e ir sustituyendo unas por otras, o ir simplemente acumulándolas. Las teorías del "giro lingüístico" y de la hermenéutica, parecen sugeridas por el estatus ontológico del lenguaje literario.

Con esto se produce en la investigación sobre la literatura un notable cambio de paradigma, puesto que ha cambiado el ser de su objeto, toda su ontología es nueva: declaradamente se renuncia a la realidad, y, por tanto, a la concepción mimética de la obra literaria: la literatura no es una forma de conocimiento de la realidad, es simplemente un objeto para el conocimiento lingüístico. Y esto, que podemos admitir para explicar el lenguaje literario como creación, es el que reclama el "giro lingüístico" para el lenguaje en general, el ordinario y el científico, si bien

se advierten matices entre los principales autores, como veremos.

Después de esta visión global y de las repercusiones que el giro lingüístico y la hermenéutica proyectan sobre el conocimiento científico y el literario, vamos a hacer la crítica de algunas tesis y vamos a seguir la trayectoria de algunos conceptos en una y otra orientación.

Haremos respecto a la filosofía lingüística dos apartados, tomando como criterio la función reconocida al lenguaje, la instrumental y la constitutiva. La filosofía "instrumentalista" mantiene el concepto del lenguaje como instrumento, busca un lenguaje cierto para la expresión científica (Círculo de Viena, el Wittgenstein del *Tractatus*) y desembocará en la negación progresiva de sus propias seguridades (Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend). La filosofía lingüística "constitutiva" es propiamente el "giro lingüístico" (Husserl, Heidegger, Habermas), cuyos antecedentes (Hamann, Herder, Humboldt) lo son también de una hermenéutica crítica (Gadamer, Ricoeur).

Los primeros dejaron su impronta en el vocabulario y en los conceptos de la teoría de la literatura, incluso en la formulación de conclusiones, que en algunos críticos estilísticos tienden a manifestarse de un modo formalizado, mediante signos abstractos (letras, números, signos gráficos). Como ejemplo de interpretaciones literarias orientadas por conceptos de filosofía del lenguaje, no es extraño oír que la estructuración de *Pedro Páramo* manifiesta un proceso de ruina del pueblo de Comala a partir del lenguaje "performativo" (Austin) de su protagonista, dolido por la muerte de Susana y por la indiferencia que el pueblo muestra ante su dolor; la *dispositio* del relato respondería a un esquema que, partiendo del valor performativo de las amenazas de don Pedro, concibe la trama de la novela como la realización gradual de la amenaza: "Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo": la historia de la desaparición de Comala empieza con esas palabras y se estructura con ellas: *Pedro Páramo* es un relato constituido sobre la palabra. Tampoco resulta hoy impropio explicar cómo algunos poemas contrastan los particulares egocéntricos (Russell) en sus diversas es-

trofas, en relación con el sujeto lírico ficcional; cómo la visión del mundo de los personajes va forjando un mundo narrado, con superposiciones semánticas, con alteraciones temporales que se explican por el cambio de narradores que arrastran sus correspondientes visiones de la verdad, sus inseguridades y sus certezas.

Aunque no hay una vinculación directa de la teoría literaria con una escuela de filosofía lingüística determinada, sí encontramos conceptos tomados de las orientaciones lingüísticas, como los anteriores, en actitudes que desembocarán luego en teorías literarias que niegan el significado o lo relativizan hasta el infinito (la deconstrucción, el posmodernismo, los polisistemas, el multiculturalismo, etc).

3. *Teorías instrumentalistas del lenguaje*

B. Russell y A. N. Whitehead (*Principia Mathematica*, 1910) inician el atomismo lógico, cuyo objetivo fundamental será la verificabilidad del lenguaje científico. La filosofía busca una expresión fiable y segura para la ciencia, pues cree todavía en la posibilidad de encontrar criterios de certeza.

Russell cree que si el lenguaje no sufriera interferencias de los valores semánticos y pudiese ser un instrumento formalizado, de deducción automática, como el sistema de números que utilizan las matemáticas, sería apto para hacer deducciones lógicas, filosóficas o científicas; ya lo había sugerido Husserl. La significación de los signos lingüísticos interfiere las argumentaciones y deducciones del pensamiento y además carece de precisión: los términos no significan lo mismo para los diferentes sujetos, cambian en el tiempo, en el espacio, en los usos, etc., por las relaciones contextuales.

Para conseguir certeza, el lenguaje de la ciencia debería ser "verificativo funcional", es decir, disponer de medios para comprobar si sus enunciados son verdaderos o falsos. Un enunciado es verdadero, si sus componentes más simples lo son y si son correctas las relaciones sintácticas que

establece. Un enunciado complejo, "proposiciones moleculares", siempre puede descomponerse en enunciados simples, "proposiciones atómicas", que son verificables en la realidad. La verdad es la correspondencia de lenguaje y la realidad. Los enunciados complejos son construcciones lingüísticas, pierden de vista su origen primero y ya no se refieren directamente a los hechos, por tanto, no se pueden verificar en forma directa; para saber si son verdaderos hay que llegar a las "proposiciones atómicas" de que han partido; si éstas son verdaderas, y el proceso lingüístico de deducciones sintácticas es correcto, las "proposiciones moleculares" serán también verdaderas; el investigador debe proceder siempre a la verificación de sus enunciados.

El lenguaje científico debe responder al "verificativo funcional". A grandes rasgos este es el empeño de Russell para garantizar un lenguaje científico verdadero, opuesto al lenguaje literario, que normalmente ha sido distorsionado por literatos, como Shakespeare, con imágenes, metáforas y usos sin sentido. Tiene razón, sólo que los literatos usan el lenguaje literario, no el de la ciencia y los científicos deben proceder justo al revés.

Un paso decisivo en el interés por el lenguaje es el *Tractatus logico-philosophicus*, de Wittgenstein, que sitúa los problemas del conocimiento en el lenguaje y su estructuración. El *Tractatus* analiza el lenguaje desde una perspectiva filosófica paralela a la teoría del conocimiento kantiana; las proposiciones lógicas equivalen a los juicios *a priori*, y el lenguaje fáctico, verificable en la realidad, se corresponden con los datos de la experiencia. Para Wittgenstein el lenguaje señala los límites del conocimiento, pues nadie puede hablar de lo que no conoce. Las proposiciones que no pueden ser verificadas no son más que enunciados sin sentido.

El *Tractatus* enuncia la tesis básica del positivismo lógico sobre el lenguaje: todos los problemas filosóficos son en realidad problemas de lenguaje, y "su planteamiento descansa en una mala comprensión de la lógica de nuestro lenguaje". Las normas sintácticas y, en último término, la vinculación del lenguaje con su referencia, es el criterio de verdad en el atomismo lógico, y será lo que niegue el "giro lingüístico".

El positivismo lógico recorre varias etapas: la primera, el "atomismo lógico", busca una lengua verdadera y verificable, cuya verdad está garantizada si se limita a *proposiciones atómicas*, únicas que admiten verificación o falsación inmediata. Wittgenstein escribe su *Tractatus* con proposiciones elementales que parecen aserciones dogmáticas y las relaciones entre ellas las expresa mediante números para que no puedan resultar ambiguas. Este sistema de señalar las relaciones, se encuentra prácticamente en los índices de todas las tesis de doctorado a las que he asistido en mi larga vida académica y también persiste en algunos casos cuando se publican. Si no hay otra huella, ésta sería suficiente para conocer de dónde vienen esos índices que obligan a seguir con cuidado la numeración de los epígrafes de las obras para interpretar los números y establecer las relaciones correctas entre los distintos epígrafes. Los que lo usan dicen que es claro, los que lo leen se ven obligados a mirar y remirar relaciones que el lenguaje no ha dejado claras, pues en otro caso el procedimiento sería redundante. Los peldaños de la escala de argumentos y las relaciones que establecen al repetirse y subordinarse en el orden consecutivo son señaladas por los números, pero no así el tipo de relación paratáctica o subordinada, condicional o concesiva, etc. Y los contenidos de la argumentación deben ser verificables en la realidad. Afortunadamente este entramado no ha pasado a las obras literarias, cuya lógica, o falta de lógica, sigue residiendo en el lenguaje. La idea se deja sentir en las conclusiones de algunas escuelas de teoría literaria, como ya apuntamos en la estilística (Dámaso, Bousoño...), que tiende a explicar algunos usos frecuentes en el lenguaje literario: recurrencias, bimebraciones, repeticiones, metáforas, correspondencias verticales, etc., mediante representaciones de signos abstractos (A, B, C /1, 2, 3...), que eliminan posibles interferencias de los contenidos para poner de manifiesto esquemas formales del discurso poético. Pueden tener alguna utilidad práctica para ver en sus verdaderos límites las correspondencias de recursos de un autor o de un poema.

Pronto se dejó sentir la insuficiencia del lenguaje científico en los límites que le imponía el atomismo lógico,

pues su vinculación directa a la realidad le impide la argumentación. Fue superado por el mismo Wittgenstein, en la llamada segunda etapa o de "los juegos de lenguaje", y por la sintaxis semiótica que desarrollarán filósofos del Círculo de Viena: R. Carnap, A. Tarski (Bobes, 1979: 105 y ss.).

De todos modos, hemos de reconocer que la trayectoria y las convergencias que experimenta el positivismo lógico con la gramática generativo transformacional, o con los estudios semánticos y pragmáticos de la semiótica, no tienen una presencia directa en las teorías de la literatura, aunque algunos de sus conceptos, como pueden ser las clases de palabras que reconocen (particulares egocéntricos, palabras lógicas, signos dominantes, términos señaladores, etc.), las relaciones con la realidad, con otros términos, con ideas anteriores (referencia, sentido e imagen asociada, en las teorías de G. Frege), las funciones del signo, la cuestión de los metalenguajes, la metapoética, la metanarración, o las formulaciones de resultados por medio de signos no verbales, se convirtieron en el lenguaje marcado de los análisis del texto literario, y facilitaron la claridad de relaciones semánticas y formales. Con todo, aunque admitamos que la influencia de positivismo lógico pudo proporcionar una nomenclatura que facilitó los análisis de algunos fenómenos, no ha alterado las posibilidades epistemológicas de la ciencia literaria.

Destacaremos algunos autores cuyas teorías, a favor o en contra de las tesis analíticas, son más reconocidas en nuestro ámbito de estudio, porque han suministrado términos interesantes para algunos conceptos del discurso científico literario; entre ellos, Popper, Kuhn, Lakatos y Feyerabend... Las tesis de estos autores van socavando seguridades de la investigación y caminan hacia la limitación de los datos observacionales (Popper), de los paradigmas válidos en una época y sustituibles por otros (Kuhn); de la alternancia en el tiempo de las "tradiciones de investigación" (Lakatos), paralelas a las "tradiciones de interpretación" de la hermenéutica y la negación de todo en el desmadre del "anything goes" (Feyerabend): la conclusión final es que nada parece seguro, que todo vale, que la certeza es imposible y ha llegado el momento de desbancar a

la ciencia y a la razón de las situaciones de privilegio que tuvieron en la civilización occidental; quizá es preciso dar entrada a otras formas de conocimiento irracional: a los mitos, las tradiciones, la metafísica... Apertura total, ninguna certeza absoluta.

K. Popper (1902-1994) hace una crítica profunda de la escuela analítica en dos puntos: rechaza la identificación entre verificación y significado, y niega el método inductivo como vía del conocimiento. La verificación de un caso no garantiza en absoluto un enunciado general. La epistemología tiene como objetivo, según Popper, analizar el progreso del conocimiento científico y reconocer los métodos ("teoría del método"). La filosofía analítica seguía con la pretensión que había formulado Aristóteles para la ciencia: descubrir la verdad y probarla. Los filósofos de la Escuela de Viena quieren probar la verdad, Popper no admite que pueda probarse la verdad, sólo la falsedad. Su escepticismo parece claro, a pesar de que para algunos filósofos Popper es optimista, porque la falsación garantiza, mejor que la veredicción, el conocimiento y la ciencia. Lakatos habla de los ataques que han sufrido los valores y métodos de la ciencia y cita a los escépticos, como Hume, que cuestionaron las pretensiones de conocimiento cierto de la ciencia y añade que "filósofos, como Popper, cuestionaron incluso sus pretensiones de conocimiento (demostradamente) probable" (Lakatos, 1981: 340). El escepticismo de Popper no se remite a la certeza, sino incluso a la probabilidad del conocimiento.

Los argumentos de Popper se desarrollan a partir de la afirmación de que una teoría científica se contrasta con juicios que traten de verificarla o de falsarla. El mejor contraste es el falsacionismo, porque los enunciados científicos, por ser universales, no pueden ser verificados nunca totalmente, pero sí pueden ser falsados definitivamente: la ciencia mientras no es falsada es verdadera con mayor seguridad que con la verificación. Más bien podemos decir que la ciencia es siempre falsa, pues ya se demostrará, es cuestión de tiempo. Este concepto de ciencia incluye en ella, como elemento constitutivo, la transitoriedad; es una ciencia siempre expectante de falsedad.

Pero no perdamos de vista que para Popper el conocimiento, tanto si se verifica como si se falsea, lo hace por contraste con la realidad, y que el lenguaje sigue siendo el puente entre el sujeto y el objeto. Por esta razón incluimos sus teorías entre las instrumentalistas.

La metodología de Popper resultó muy atractiva por su claridad y su fuerza desde su primer libro, *Lógica de la investigación científica* (1935), que fue publicado en la serie del Círculo de Viena, por lo que se le tomó por uno de sus componentes, si bien heterodoxo; es crítico con las teorías del Círculo, como ya anunciamos, porque opone el concepto de falsación al de verificación, y porque rechaza el método inductivo.

En la filosofía analítica seguían en plena vigencia dos presupuestos: a) la realidad es inalterable y, captada experimentalmente, permite, mediante el lenguaje, construir y formular teorías sobre relación e interpretación; y b) el lenguaje reproduce la realidad, es imagen de la realidad: trabajar con el lenguaje es trabajar con la realidad. El atomismo lógico mantenía que los enunciados atómicos eran contrastables con la realidad, que ésta era inalterable y que el lenguaje es capaz de reproducirla de modo inmediato y seguro, mediante términos ostensivos y mediante proposiciones atómicas.

Popper pone muy en entredicho la posibilidad de que el lenguaje reproduzca fielmente la realidad, porque ésta es un caos del que una teoría toma los datos que le resultan interesantes. La realidad es amorfa, caótica, no jerarquizada, y solamente un sujeto, guiado por una teoría, hace destacar unos hechos y los convierte en datos: ninguna recogida de datos es ingenua, siempre está presidida por una teoría. Para alcanzar un conocimiento cierto no es suficiente la verificación del lenguaje, habría que verificar también la realidad, y esto no es posible.

Para Popper, los datos de la experiencia son "reacciones adaptativas", es decir, interpretaciones que se hacen a partir de teorías, preconceptos y conjeturas; no existe un lenguaje observacional puro; no hay límites claros entre lenguaje observacional (producto de la experiencia direc-

ta) y lenguaje teórico (producto de la actividad mental), porque todos los términos son teóricos de alguna manera. La investigación carece de bases seguras si los datos, que parecen lo más objetivo, ya están manipulados desde las teorías del investigador. Por otra parte, en su desarrollo, se puede advertir, según Popper, que la ciencia está siempre inacabada y un problema lleva a otro.

En resumen, podemos decir que el falsacionismo de Popper mantiene siempre a la ciencia "bajo sospecha", porque está basada en un punto de partida falso, los datos, que nunca son objetivos ni ingenuos, se justifica a sí misma en los errores cometidos y progresa con nuevos errores que deben ser objeto de nuevas críticas y que serán sustituidos en el futuro.

El argumento de que los datos para la ciencia se recogen de la realidad desde la perspectiva de una teoría científica previa y, por tanto, nunca son ingenuos, ni objetivos, no me parece que sea adecuado para rechazar la objetividad de la ciencia, aunque sí puede serlo para señalar su extensión. El conocimiento que se induzca de la recogida de datos limitada no dará lugar a una ciencia universal, pero sí puede ser la base de una ciencia general en el ámbito al que se refieran los datos.

Y con todo, la teoría de Popper resulta muy sugerente para la teoría de la literatura, pues aunque no haya dado lugar a una escuela de investigación literaria, porque es imposible falsar un discurso, uno de cuyos rasgos constitutivos es la falta de referencia, proporciona argumentos para mantener el modo de ser específico del objeto literatura, de la teoría literaria y de la crítica sobre ella, ya que como investigación puede prescindir de la realidad, y las interpretaciones pueden sucederse, sin buscar la verdad (siempre que admitamos que la verdad procede del contraste con la realidad), mediante la crítica de teorías anteriores y el descubrimiento de nuevos matices en el texto inagotable de la obra; el conocimiento literario progresa continuamente mediante la crítica, sin proponer enunciados generales. Pensamos que la teoría literaria puede tener una justificación epistemológica como ciencia idiográfica, que busca lo particular, frente a las ciencias nomotéticas que buscan le-

yes generales (Rickert, Windelband) y pueden ser falsadas en cualquier momento en su generalidad.

La obra literaria puede verificar como válidas varias teorías, ya que una teoría no falsea la anterior, porque suelen ser parciales; por ejemplo, no son, ni pueden ser, contradictorias las interpretaciones de las relaciones internas y de las relaciones externas de una obra literaria; no se contradicen las teorías sobre el narrador, con las teorías sobre la trama, pues son complementarias, aunque puedan tener interferencias. Tampoco los enunciados particulares pueden contradecir, falsar o verificar los enunciados generales, sin remover su coherencia. Si formulamos un enunciado: "la lírica es la expresión de un sujeto" y encontramos una poema dialogado, queda falsada la primera afirmación. Porque en el diálogo intervienen dos. Si formulamos el enunciado "este poema es expresión de un sujeto" puede ir generalizándose hasta que encontremos que un determinado poema no es expresión de un sujeto, sino de dos, o quizá de uno sólo en dos momentos de su vida, como ocurre con la primera Égloga de Garcilaso, donde además hay un narrador y una intención mimética, circunstancias que se dan en el relato, pero que no suelen aparecer en la lírica ("El dulce lamentar de dos pastores, Salicio juntamente y Nemoroso, *he de cantar, sus quejas imitando*) que enmarcan el poema y dejan paso sucesivamente a los dos sujetos líricos. Pero esto no invalida las afirmaciones anteriores, únicamente altera la extensión de sus enunciados y acaso señala la fragilidad de los límites entre los géneros literarios. Una ciencia literaria que haga enunciados universales sobre todas las obras de todos los tiempos, y prediga el futuro, no es posible, siempre será objeto de falsación, porque la literatura no se repite. El conocimiento literario es posible en los límites que su objeto le permite.

Otros autores (Kuhn, Lakatos, Feyerabend) han insistido en la crítica a la objetividad del lenguaje observacional, señalando que los límites entre "observación" y "teoría," que el positivismo parecía tener claros, no lo son, y tienden a sustituir los términos de las oposiciones binarias que antes se habían considerado las más científicas (binarismo, Jakobson), por constelaciones, o conceptos ramificados

(Adorno), que evitan las confrontaciones directas de conceptos difusos.

Kuhn (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962), formula sus teorías referidas a las ciencias naturales, aunque más tarde se les ha dado un valor general, suscitando bastante ambigüedad, tanta que el mismo Kuhn dice con cierta ironía refiriéndose a sus ideas: "concluyo tristemente que su éxito se debe en parte al hecho de que puede significar casi todo para la gente" (1974: 459). Kuhn insiste en que la observación no está libre de interpretación, pues se enmarca siempre en un paradigma previo y también insiste en la provisionalidad de la ciencia.

El concepto de "paradigma" es, sin duda, el más destacado en las teorías de Kuhn, pero resulta efectivamente muy ambiguo, pues en sus escritos se encuentra, según alguno de sus críticos, hasta 16 definiciones del término, a veces en contradicción directa. Los paradigmas son "revoluciones científicas universalmente reconocidas que durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica" (1990: 13). El investigador resuelve los problemas que plantea un paradigma y da paso a otro; cuando se produce una "revolución científica" "los científicos ven cosas nuevas y diferentes al mirar con instrumentos conocidos y en lugares en los que habían buscado antes" (1990: 176). La nueva perspectiva hace que los objetos ya conocidos se vean de otra manera y parezcan desconocidos y con relaciones inéditas, ya que "lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa le ha preparado para ver" (1990: 179).

Estamos ante una forma de relativismo, en referencia a los datos, y también a los enunciados contruidos con ellos. Si se había discutido la correspondencia del lenguaje con la realidad, y la permanencia de la misma realidad, que defendía el atomismo, y se había discutido el método inductivo (Popper), ahora, con Kuhn, se discute la estabilidad de los paradigmas, aunque no se precise muy bien qué es un paradigma.

A pesar de su ambigüedad, el concepto de paradigma ha pasado a la teoría de la literatura con cierto entusias-

mo; Pozuelo Yvancos considera que el "cambio de paradigma" ha sido utilizado abusivamente por algunas escuelas y "las sucesivas transformaciones metodológicas vividas en el seno de la teoría literaria en el siglo xx se han autodefinido como cambio de paradigma" (1999: 92), sin serlo propiamente. Generalmente las escuelas de teoría de la literatura se suceden unas a otras con cambios metodológicos, en el objeto, en algunos aspectos o niveles, etc., porque, si no fuese así, se prolongaría la misma escuela, pero las alteraciones proceden, según hemos comprobado, más que de un cambio de paradigma, de un cambio de enfoque, que pasa, por ejemplo, de la vía autorial a la "obra en sí", o bien a la ampliación del objeto de estudio, como es el caso de la atención al lector, elemento que figura en el esquema semiótico básico (A-O-L) y se había obviado tanto en la crítica autorial como en la crítica textual, o bien se amplían las posibilidades de explicación de los hechos literarios al ponerlo en relación con el mundo del inconsciente, etc. La atención al lector da nombre a una nueva teoría la "estética de la recepción", a la que su autor considera un cambio de paradigma (Jauss, 1978: 106-107). No se puede hablar con propiedad de "cambios de paradigma" en estos casos en que se amplía el objeto de estudio, o se cambia el punto de mira; más bien parece que se aplica el término epistemológico sin demasiada precisión.

En otros casos hay verdaderos cambios de paradigma: pensemos lo que significó la revolución del psicoanálisis en su aplicación a la teoría de la literatura cuando se pudieron buscar las relaciones y las causas de los actos de los personajes en el mundo del inconsciente, lo que lleva a plantear problemas sobre las motivaciones de las conductas y las posibilidades de explicarlas; o pensemos en la alteración que puede suponer el "giro lingüístico" en la consideración del lenguaje literario, que de ser una instancia mediadora para la expresión, y la comunicación, de valor instrumental, pasa a ser ontológicamente constitutivo del pensamiento. Los conceptos y términos filosóficos pueden servir de criterio para aclarar relaciones y formas, y pueden originar cambios de paradigma de una teoría, aunque deriven inevitablemente hacia un uso abusivo mientras es-

tán de moda. Y los cambios pueden ser puntuales o afectar a todo el paradigma en el que se encuadran diferentes teorías.

Nos interesa mucho también la orientación que da Lakatos al falsacionismo de Popper y a la teoría de los paradigmas de Kuhn. Lakatos sigue en principio a Popper y al neopositivismo, y mantiene también que el desarrollo de la ciencia consiste en el paso de unas teorías a otras; en su obra más conocida, *Programas de investigación científica* (1968), se distancia de Popper y se acerca a la teoría de los paradigmas de Kuhn. Lakatos reconoce que en principio no tenía una clara distinción terminológica entre teorías y programas de investigación, pero al leer a Kuhn ve claro uno y otro concepto. Una teoría, tal como tradicionalmente se entiende, es en realidad un conjunto de teorías acogidas a una general. Con Lakatos se desdibujan las fronteras entre las distintas ciencias, que renuncian a su autonomía y se integran en Programas generales de investigación.

En la búsqueda de relaciones para formar grupos de investigación lo más amplios posibles, Lakatos sostiene que "la historia de la ciencia debe proporcionar el debido contenido a la filosofía de la ciencia mediante su aplicación a las diversas metodologías rivales [...]; todas las metodologías (inductivismo, convencionalismo, falsacionismo, programas de investigación) funcionan como teorías a las que se puede evaluar mediante la crítica de las reconstrucciones racionales históricas [...] en el *Método Historiográfico de la Crítica*" (Casal, 1988: 107): la complementariedad de la historia, la crítica y la teoría literaria parecen reconocerse a través de los pasos de la filosofía.

El relativismo que apunta progresivamente en las sucesivas teorías sobre el conocimiento, renunciando a todo tipo de seguridades, será llevado al límite por Feyerabend, para quien "la investigación es, en su mejor condición, una interacción entre varias teorías nuevas que se enuncian de una manera explícita y viejas formas de ver las cosas que se han infiltrado en el lenguaje de observación. No es una acción unilateral de las unas sobre las otras" (1974: 89). En resumen, la ciencia es más o menos un juego de entretenimiento. Frente a Popper, que niega la realidad y el método

inductivo como punto de partida y reduce la investigación a problemas que se resuelven y dan paso a otros, frente a Kuhn, para quien la ciencia avanza por sustitución de paradigmas, todos ellos inseguros, y frente a Lakatos, que destaca la falta de límites entre las diferentes investigaciones, Feyerabend cree que es utópico pensar en la posibilidad de la ciencia. Los problemas nunca se resuelven, sólo se disuelven, porque siempre están mal planteados: "la idea de que la ciencia puede y debe regirse según unas reglas fijas y de que su racionalidad consiste en un acuerdo con tales reglas no es realista y está viciada" (1974: 122), y la única posición aceptable es que "todo vale" (*anything goes*).

Con esto llegamos a la anarquía epistemológica, que "aunque quizá no sea la filosofía política más atrayente, resulta sin duda una excelente medicina para la epistemología y para la filosofía de la ciencia". La transgresión de todas las normas no es que sea un hecho que se dé voluntariamente por parte de los investigadores, es que es necesario para que la ciencia avance, las hipótesis nuevas, que van contra las normas anteriores, abren nuevos caminos a la investigación y al conocimiento. Las normas que se hacen para orientar la investigación se constituyen luego generalmente en un bloqueo para su avance, por esto lo mejor es ir "contra el método", seguirlo anárquicamente. La noción de un método fijo, o de una teoría única de la racionalidad es ingenua, porque "cualquier cosa puede servir". Feyerabend se enfrenta a los esfuerzos de Lakatos, y sobre todo de Popper, de construir un aparato con reglas que permitan dar certeza al investigador. A pesar de sus críticas a las seguridades de la filosofía analítica y al método inductivo, Popper salva la actividad científica e insiste en que no se debe confundir la refutación (cuestión lógica) de una teoría con su rechazo (cuestión metodológica), pues dependen de las teorías alternativas disponibles.

En este marco filosófico, las escuelas de teoría de la literatura se van sucediendo, sin una relación demasiado directa, pero enteradas del camino hacia una posmodernidad que todo lo admite y todo lo niega, y donde convergen al final todas las teorías negativas.

4. Teoría del "Lenguaje constitutivo"

La crítica de la razón pura inicia la epistemología como investigación autónoma, según hemos repetido a lo largo de este trabajo. Los seguidores y los críticos de la obra kantiana hicieron avanzar por caminos muy diversos las teorías iniciadas por el filósofo: surgen interpretaciones idealistas y positivistas, Dilthey trata de situar al sujeto y al objeto en la historia; la sociología quiere poner al sujeto del conocimiento en sus circunstancias personales, superando la transcendencia del modelo kantiano. En la teoría literaria se produce la incorporación del Lector al objeto de estudio, y se tiende a considerar la obra literaria como un diálogo entre el Autor y el Lector. Paralelamente veremos cómo en filosofía se pasa del esquema kantiano s-o, al esquema de Habermas, cuya tesis básica es la comunicabilidad del lenguaje en la fijación del objeto, que es el sentido.

Hay otra línea que, a partir de *La crítica de la razón pura*, va a desembocar en un tipo de estudios del lenguaje desarrollado ampliamente en el siglo xx, con orientaciones y autores diversos, pero que se inicia incluso antes de que saliese a la luz la obra kantiana. J. G. Hamann hace a la *Crítica de la razón pura* de Kant una reseña a partir de un manuscrito, antes de la publicación de la obra; en ella pone las bases del "giro lingüístico" al afirmar que "la razón es lenguaje, logos", "sin la palabra, ni razón ni mundo" (Lafont, 1993: 23). Esta crítica, que en principio pasó desapercibida, inicia una nueva forma de entender la epistemología y altera el esquema del conocimiento al sustituir la razón por el lenguaje. La idea de que la razón es el lenguaje constituye el hilo central del pensamiento lingüístico y epistemológico de Hamann, Herder, Humboldt, radicalizado en Heidegger y recogido luego por Habermas a través de sus precisiones a la hermenéutica de Gadamer.

Desde Aristóteles hasta Kant, y dejando aparte los estudios descriptivos y normativos de la gramática, la ciencia lingüística se refería a la función instrumental del lenguaje. Paralelamente al enfoque gramatical y lingüístico, se admite el presupuesto de que la razón es la facultad que

crea el conocimiento, cuya expresión se hace mediante el lenguaje. La razón, por tanto, era el objeto de la epistemología (crítica de la razón) y el lenguaje era estudiado como el instrumento del conocimiento. Los estudios filosóficos del lenguaje siguieron también este esquema. El sujeto y su razón ocupan el centro del sistema que, por ello, y en su conjunto, se denomina *filosofía de la conciencia* (de la razón), y se completa con una segunda tesis, el *concepto instrumental del lenguaje*. Un yo maneja un lenguaje para conocer al mundo representado en él.

Hamann y Herder concluyen que la función del lenguaje es más que instrumental, pues la "razón pura" no existe fuera del lenguaje, no se puede actuar con ella porque los conceptos son en realidad palabras, que construyen el conocimiento. La razón, el lenguaje y sus relaciones centran toda la temática del "lenguaje constitutivo", problema básico de la filosofía del "giro lingüístico". Del instrumentalismo del lenguaje se ha pasado al constructivismo, nombre que reciben el conjunto de teorías, diferenciadas en algunos matices, pero que coinciden en la idea de que el saber es una construcción lingüística.

El nuevo esquema elimina al Sujeto, o mejor, lo incorpora al lenguaje; la realidad es inasequible e inabordable para el hombre, y queda el lenguaje, que articulará los demás conceptos. La razón era individual y garantizaba la unidad y la objetividad del mundo para el sujeto; si el centro es el lenguaje, que es un sistema de signos con valor social, los hablantes serán los que constituyen el mundo con el lenguaje y su consenso puede ser la base de la unidad y de la objetividad del conocimiento. Estas tesis generales se van formando por partes y conviene seguir los pasos, pero quizá deberíamos adelantar alguna crítica para dar indicios sobre nuestro rechazo a tales teorías: el lenguaje, en la función instrumental o en la función constitutiva, no es una acumulación de términos y unas reglas que le permiten representar o construir teorías, no es arbitrario, se somete a una lógica, por tanto tiene un componente racional, y parece que podemos distinguir dos ámbitos, el de la razón y el del lenguaje. Ninguno de ellos puede eliminarse por decreto. Pero, como siempre, vamos a recuperar pasos.

Para Hamann la razón pura no es posible, y tampoco es posible un sujeto transcendente, pues la capacidad de construir conocimientos no es atribuible a una abstracción, está en el lenguaje, donde se encuentra "la raíz común del entendimiento y de la sensibilidad", que Kant no había podido situar.

El sujeto del conocimiento sólo existe en unas circunstancias históricas, sociales, personales, etc., y, por tanto, un sujeto transcendente y una razón pura, que son abstracciones, no explican el conocimiento.

Si del Sujeto pasamos a sus relaciones con el Objeto, el "giro lingüístico" parte de la tesis de que la razón y el mundo convergen en el lenguaje, donde se encuentra la posibilidad de constituir conocimiento. El lenguaje es el espacio donde aparecen todos los problemas del conocimiento pues "constituye el centro de los malentendidos de la razón consigo misma" (Lafont, 1993: 27) y en el lenguaje han de resolverse. En este punto, haciendo la crítica al crítico, me parece una tautología esta frase de Hamann porque qué malentendidos puede tener la razón, si no se reconoce capacidad de pensar más que a través del lenguaje; serán malentendidos del lenguaje. Pero sigamos.

Humboldt contribuirá, con Hamann, a poner las bases, aunque todavía no sistemáticas, para una concepción del "lenguaje constitutivo". Según opina, los distintos lenguajes no se diferencian sólo por su fonética, su sintaxis, o por alguno de sus otros niveles, sino porque proporcionan a sus hablantes una particular visión del mundo; los conceptos están determinados por las palabras y sus combinaciones, y este es el fundamento del interés de la filosofía por el lenguaje; la razón pura que construye ciencia, dejará su sitio al lenguaje como razón construida, depositada. Para Humboldt el lenguaje no es solamente signo, es el concepto, el conocimiento. El saber no puede interpretarse como el resultado de un proceso en el que la razón de un sujeto realiza, mediante la experiencia, el paso de la realidad al lenguaje, sencillamente porque el saber es sólo lenguaje; ni razón, ni experiencia de una realidad que resulta inasequible, sólo lenguaje.

La tesis básica del sistema de Humboldt es la *identidad de lenguaje y pensamiento*. El lenguaje no es un producto de la

razón, sino que es la razón, obra del hombre y del mundo conocido, cuya objetividad se advierte mediante la intersubjetividad de los hablantes, ya que si dos o más hablantes coinciden en la expresión lingüística se debe a que ven las mismas cosas y las mismas relaciones. El lenguaje construye el conocimiento porque en sus síntesis "crea algo que no existía con anterioridad en ninguna de sus partes" (Lafont, 36); el conocimiento no es anterior a la palabra, es la palabra y ésta es el pensamiento; los lenguajes son los medios para alcanzar las verdades aún no conocidas en la perspectiva que ofrece cada lenguaje.

En resumen, para Humboldt, *el mundo es aquello sobre lo que hablan los sujetos*. Sin embargo, nunca llegó a aclarar cómo se logra eso y habría que diferenciar entre el mundo, tal como lo entendía la teoría de la referencia, algo exterior al lenguaje, y el mundo que es objeto del conocimiento, que es construido por la palabra. Nos falta saber qué entidad tiene este mundo del lenguaje: ¿es un mero constructo? ¿Qué interés tiene la renuncia al conocimiento de la realidad y su sustitución por una construcción de palabras, si no remite a alguna realidad? Y, por otra parte, si el lenguaje tiene sentido ¿de dónde procede ese sentido? ¿qué criterio podremos utilizar para admitir por su sentido unas expresiones, y para denominar a otras sinsentidos? ¿El camino de estas verificaciones de enunciados con sentidos acaba en otros enunciados o es preciso dar un salto a un tipo de realidad, o de apariencia? El concepto de "lenguaje constitutivo" presenta muchos problemas, abre muchos interrogantes de difícil respuesta. Y sin embargo realiza una explicación muy sugerente del lenguaje literario. Vamos a ver otros pasos posteriores.

Para Heidegger el hombre es un ser que habla, no sólo en el sentido de que tenga un aparato fonador que le permite articular sonidos, sino que dispone de un lenguaje con sentido, que es un medio para descubrir el mundo. Frente al esquema kantiano de dos términos: *s-o* y frente a la filosofía de la conciencia que reconoce un sujeto que observa al mundo, situado fuera de él, en la concepción heideggeriana el sujeto participa en la constitución de *ese* mundo que es el lenguaje: éste es la casa del ser, del sujeto

y sólo donde hay lenguaje hay mundo, pues únicamente la palabra hace aparecer al ser. "El lenguaje nos precede siempre. Nosotros sólo lo seguimos, repitiéndolo continuamente. De este modo estamos siempre tras aquello que previamente tenemos que haber alcanzado para hablar de ello" (Lafont, 1993: 78). Esta concepción del lenguaje significa que no hay un mundo en el sujeto, como en la teoría de Fichte, ni un sujeto en el mundo, como en la teoría de Schelling, sino que el mundo está en el lenguaje y en él el ser, el Dasein (ser-en-el-mundo).

Heidegger es el punto de partida inmediato del "giro lingüístico" y de la hermenéutica. Admite que pueden existir unos preconceptos anteriores al lenguaje, y que la verdad puede estar más allá del consenso y de la intersubjetividad. Frente a lo que dirá Habermas, procura definir la pre-estructura de la comprensión desde una perspectiva ontológica. Estas ideas sobre el lenguaje serán aceptadas y desarrolladas por la hermenéutica filosófica de Gadamer (*Verdad y Método*, 1966), el cual, según expresión de Habermas, ha hecho la "urbanización de la provincia heideggeriana".

Hasta aquí hemos tratado de señalar las conexiones de la filosofía lingüística con la hermenéutica; pasamos a exponer ahora los principales conceptos del "giro lingüístico" que hemos venido anunciando, en cuanto se concreta en la Teoría de la Acción Comunicativa (TAC) de Habermas, y dejamos las teorías de Gadamer, dada su importancia en la teoría literaria, para exponerlas más adelante en un apartado especial de Hermenéutica. Ahora aludiremos a ellas como crítica del conocimiento, en su relación con Habermas.

El Instituto de Investigación Social, conocido como "Escuela de Francfort", fue fundado en 1923 (Horkheimer, Adorno, Marcuse). Estuvo en el exilio en Estados Unidos y a la vuelta a Alemania, en 1950, el más destacado y discutido de sus pensadores, Jürgen Habermas, amplía los intereses iniciales de la Escuela (ciencias sociales y filosofía analítica) llevándolos a la filosofía del lenguaje y a la lingüística teórica. Nos interesa sobre todo su teoría del lenguaje constitutivo en cuanto afecta muy directamente a la teoría de la literatura.

La Teoría de la Acción Comunicativa (TAC) de Habermas culmina la tradición filosófica alemana (principalmente de Humboldt y de Gadamer), a la vez que incorpora elementos de la anglosajona (Frege, Davidson). En las dos direcciones, el giro lingüístico acepta la distinción esencial entre el significado y la referencia, y admite también la preminencia del sentido sobre otros valores del lenguaje. Esto lleva a la sustitución del paradigma de la "percepción", que sitúa al mundo fuera del sujeto, por el paradigma de la "comprensión", que incluye al sujeto en un mundo, que es el lenguaje. En todo caso, si el sujeto accede al referente, lo hace mediatizado por el sentido desde el que lo comprenderá. Por tanto, el lenguaje es responsable del modo en que se nos aparecen los referentes. La palabra establece lo que el ente es, y así lo hace cognoscible como ente.

La posición de Habermas, dentro del "Giro lingüístico", se define a partir de los años 80 (*El discurso filosófico de la modernidad y Pensamiento postmetafísico*) porque destaca los valores comunicativos del lenguaje frente a los cognitivos (Lafont, 1993: 128). Para Habermas el lenguaje es un medio para el entendimiento, y no un medio de apertura al mundo, lo que justifica que su tesis básica sea la preminencia del significado sobre la referencia. El valor ontológico del lenguaje es sustituido por su valor epistemológico.

Para comprender a Habermas hay que partir del paso del paradigma de la conciencia (centrado en el sujeto) al paradigma del lenguaje y hay que destacar en éste el uso comunicativo (relación s-s), que hace de la conversación la función central del lenguaje. Frente a la concepción instrumentalista del lenguaje como transmisor de información, que mantiene todavía la escuela analítica, la concepción habermasiana propugna un lenguaje de función constitutiva e intersubjetiva.

En este marco general, el pensamiento de Habermas pasa por una primera etapa, en los años setenta, inspirado en Humboldt, en la que insiste en la intersubjetividad entre hablantes que comparten presuposiciones; más tarde, por los años ochenta, se orienta hacia la hermenéutica filosófica, concretamente hacia Gadamer, y añade a la intersubje-

tividad el llamado "mundo de la vida", que se concreta en las tradiciones de interpretación, integradas en el lenguaje como horizonte común "atematizable", es decir, indiscutible. El lenguaje, además de ser el medio de comunicación, es depósito de las interpretaciones tradicionales, de ideas compartidas por los hablantes. El esquema habermasiano está basado en la intersubjetividad, y en la comprensión entre sujetos en unas determinadas condiciones que garantizan la objetividad.

La Teoría de la Acción Comunicativa tiene como presupuesto una teoría semántica que admita la "identidad de significados" para los hablantes, y permite que se entiendan, a la vez que garantiza que están conversando sobre lo mismo, es decir, que es posible una "acción intersubjetiva". Reitero que en esta concepción del lenguaje constitutivo la coincidencia intersubjetiva se hace sinónimo de objetividad.

Naturalmente de esta concepción del lenguaje y de sus rasgos específicos derivan problemas que antes ni se planteaban, por ejemplo, si se admite que las distintas aperturas lingüísticas al mundo son "constitutivas" de nuestro conocimiento, surge el problema de la "unidad" de un mundo en el que la pluralidad lingüística es un hecho desde la torre de Babel. El "paradigma del lenguaje", frente al "paradigma de la conciencia", obliga a definir la objetividad de la experiencia en términos de intersubjetividad y a explicarla a partir de la identidad de los significados de los hablantes en un lenguaje compartido. La unidad que antes estaba implícita en un mundo independiente de los sujetos que lo conocen, ahora es difícil de hallar en el lenguaje de cada sujeto: el mundo se sustituye por la "apertura al mundo" de cada hablante, e incluso de cada lenguaje. Habrá que admitir zonas comunes, sentidos idénticos, modos de compartir significados, etc., para explicar la comprensión, y estos son los nuevos problemas (Habermas).

Paralelamente se insiste en la teoría del lenguaje literario como un discurso no referencial, ficcional, autónomo, creador de mundos sin relación con el empírico, como un texto que puede ser interpretado por los lectores de modos diferentes, en un mundo que se considera multicul-

tural, abierto, con sistemas diversos, etc., de modo que la polivalencia semántica, la ambigüedad está hoy admitida como algo consustancial a lo literario. Resulta más difícil admitir estas cualidades del lenguaje en el ordinario utilizado para la comunicación social y para la expresión científica, que clama por la univocidad. Pero esto no entra en nuestro propósito.

5. *Hermenéutica*

En el conjunto de las orientaciones gnoseológicas del siglo xx, algunas mantienen que el método propio de las ciencias culturales debe ser el hermenéutico. Las obras humanas, porque tienen sentido, no se agotan en las descripciones y explicaciones, como parecen hacerlo los objetos naturales, y su estudio debe prolongarse con la comprensión de su valor semiótico. La hermenéutica parte de la afirmación de que los objetos culturales tienen, además de un ser material, como los naturales, que puede explicarse, un sentido, que puede comprenderse.

El primer objetivo de la Hermenéutica sería hacer una crítica del conocimiento cultural paralela a la crítica kantiana del conocimiento natural. Frente a la pretensión positivista de que el método de las ciencias naturales se aplique a las ciencias de la cultura, pues es el único capaz de generar ciencia, la hermenéutica se presenta como método específico de las ciencias sociales, capaz de alcanzar la verdad, mediante una experiencia en el mundo de la cultura. Porque la hermenéutica es un proceso de interpretación que se centra en el "texto" (toda manifestación de la actividad humana), tiene en cuenta las relaciones internas que le dan unidad y coherencia, y se extiende a sus aspectos filológicos e históricos, intentando recuperar el contexto y el momento histórico para situarlo en su mundo originario; y a esta recreación del entorno sincrónico y diacrónico del texto, básica para alcanzar su comprensión, se añaden las tradiciones de interpretación que lo han enriquecido a través del tiempo. El lenguaje recoge la experiencia y las interpretaciones, y las transmite, según la

teoría instrumental, y construye la ciencia, según la teoría constitutiva que defiende el giro lingüístico. Y en esta fase podemos decir que la hermenéutica es la filosofía del conocimiento construida por el lenguaje.

La relación Sujeto-Texto es el ámbito del conocimiento cultural y señala sus límites; el autor da un sentido al texto y el lector lo interpreta mediante el método hermenéutico; el texto pone límites a la interpretación, que no puede ser arbitraria, pues el texto la rechazaría, y el contexto y la historia señalarían las posibilidades de sentido del texto en cada momento. Esto permite conocer de forma cada vez más profunda y extensa los textos, al añadir, mediante la conciencia histórica, nuevas posibilidades de sentido.

Puede hablarse de la hermenéutica en términos amplios, y su diversificación por su objeto: hermenéutica literaria y lingüística, jurídica, religiosa, artística, etc... pues los textos tienen distinta naturaleza, según su uso: los verbales literarios (literatura), los verbales no literarios (derecho, religión, historia, ciencia, etc.), los verbales de la comunicación ordinaria y todas las obras del hombre, que son textos no verbales (pintura, escultura, etc.).

Algunos autores (Lledó, 1997) denuncian la falta de atención de la teoría literaria a la hermenéutica, otros (Szondi, 1997) afirman que "nadie podrá sostener que la hermenéutica sea una disciplina desatendida, ni tampoco que las ciencias del espíritu, como, por ejemplo, la ciencia de la literatura, hayan mostrado rechazo hacia las sugerencias ofrecidas por Dilthey, Heidegger y Gadamer" (Szondi, 1997: 60). Las relaciones del texto con la historia, el sentido del texto, los conceptos de interpretación y de tradición interpretativa, etc., que vamos a analizar en estos autores citados por Szondi y en otros, han sido utilizados con gran frecuencia en la estilística, en la semiología, en la Estética de la recepción, etc., al analizar la obra literaria, quizá lo que ha faltado en la teoría literaria fue el señalar los marcos filosóficos o las referencias concretas de donde se han tomado esos conceptos y sus términos. La teoría literaria se inserta en la hermenéutica de un modo directo, porque, si bien la hermenéutica general se plantea como investigación autónoma en el ámbito de la filosofía, es frecuente

que los autores ejemplifiquen sus teorías con los textos literarios, según se puede comprobar. Sin embargo no existe hasta hoy "una hermenéutica literaria en el sentido de una enseñanza material (es decir, dedicada a la práctica) de la exégesis de textos literarios" (Szondi, 1997: 73). Esta es la razón de que la hayamos incluido en este apartado como "marco filosófico de teorías literarias", pues si bien no se ha configurado una escuela de hermenéutica literaria, sí se ha explicado y se ha intentado comprender el texto literario desde la hermenéutica crítica o filosófica.

Si dejamos aparte los precedentes de la hermenéutica clásica, de tradición aristotélica y de carácter filológico, la hermenéutica, como disciplina científica moderna (ciencia de la comprensión), se inicia con Dilthey (*Die Entstehung der Hermeneutik*, 1909) y con Schleiermacher (*Hermeneutik*, 1938), que señalan como objeto de la hermenéutica, además del análisis filológico del texto, su dimensión histórica y social, y su valor simbólico o semiótico. La hermenéutica, que se entendía como una técnica auxiliar de la historia de la literatura, podrá ser aplicada en la investigación cultural.

Schleiermacher recoge la tradición de la exégesis bíblica, de la filología clásica y de los estudios jurisprudenciales. Dilthey aplica la hermenéutica al estudio de autores, obras y épocas históricas. Ambos consiguen centrar la hermenéutica entre los excesos románticos de la interpretación libre y arbitraria, que todo lo dejaba a la discreción del sujeto, y los excesos historicistas de apego al texto y a sus referencias.

El método hermenéutico sigue una trayectoria semejante a la que Kant propugna para la investigación natural: actúa a partir de los datos que le ofrece el texto; los interpreta y vuelve al texto para verificar la interpretación, recorriendo en esas tres fases el llamado "círculo hermenéutico", semejante al "círculo filológico" que había propuesto la Estilística. Este recorrido no implica el olvido de la realidad extratextual, pues, a los problemas de interpretación del texto (filológicos, gramaticales), que trató de resolver la hermenéutica clásica, y a los problemas de interpretación del contenido, que plantea y trata de resol-

ver la hermenéutica filosófica, añade los contextuales y los extratextuales, la relación con la historia, y la relación del autor con su obra y con conocer las obras, su autor y su vida en la historia; su objeto, precisando más, son los signos en sus manifestaciones (textos), las vivencias interiores que los originaron y los interpretan (estados psicológicos) y la historia donde se inspiran y cobran sentido sus formas (contextos).

Schleiermacher define la hermenéutica como "el arte del comprender"; hasta él, cada una de las ciencias tenía su propio método para alcanzar la comprensión de su objeto; la hermenéutica filológica, la jurídica y la teológica, disponían de técnicas y normativas propias. Schleiermacher propone pasar de las investigaciones particulares y dar a la hermenéutica un carácter general, como ciencia que busca "toda comprensión de un discurso extraño", que no admite nada previo y debe quedar libre de toda distinción entre profano y sagrado, libre también de toda limitación dogmática. El investigador debe seguir un método que tenga en cuenta la lengua utilizada, el conjunto de los hechos históricos y el pensamiento del autor. Según la relevancia que se da a estos elementos, se hace una interpretación gramatical (texto), histórica (autor/texto) y psicológica (autor). A la primera corresponde el análisis lingüístico del texto; a la segunda compete el conocimiento histórico y la tercera tiene como objeto comprender el texto psico-crítica y espiritualmente.

Quizá el aspecto más discutido es el tercero, que inició la hermenéutica romántica y llegó hasta Dilthey. La explicación es la finalidad de los análisis lingüísticos e históricos en la materialidad del texto; la comprensión es la finalidad de los análisis psíquicos, que remiten al sentido. En la primera parte, la ciencia cultural puede coincidir con la natural, pues ambas buscan explicaciones para las unidades y relaciones objetivadas materialmente; en la segunda parte, la ciencia cultural se distancia de la natural para lograr la comprensión del texto, es decir, su sentido en unidad, y, según Dilthey, el proceso es posible por la identidad del espíritu humano, el del sujeto autor del texto y el del sujeto lector que lo interpreta, pues ambos pueden tener las mis-

mas vivencias. Esta explicación, debido a su componente psíquico, será discutida y finalmente abandonada por la hermenéutica postromántica

En 1977 Gadamer sintetiza la historia de la hermenéutica en dos etapas: la "prehistoria de la hermenéutica", etapa clásica, de carácter filológico y gramatical fundamentalmente, y la "hermenéutica romántica" de Schleiermacher y Dilthey, orientada a una "liberación del comprender histórico". A estas dos etapas seguiría la hermenéutica actual, que se desarrolla en dos direcciones: a) la filosófica (Gadamer), que se distingue por su contextualismo, es decir, por aspirar a comprender el texto teniendo en cuenta las interpretaciones que ya le han dado, y b) la teoría crítica (Habermas), cuyos temas centrales son la facticidad del lenguaje y la validez del método.

La Hermenéutica actual se inicia con Heidegger, que, partiendo de Dilthey, acoge las teorías de Husserl, se orienta a la comprensión de las manifestaciones fenoménicas del ser y abandona la investigación sobre la conciencia humana y las categorías psicológicas. La comprensión, que para Dilthey era la mediación entre dos sujetos, es ahora la posibilidad del sujeto de descubrir el ser de las cosas. Precisamente esta vuelta a las "cosas" caracterizará a la nueva hermenéutica fenomenológica. El conocimiento no es un proceso mental, pues se considera un encuentro ontológico.

Heidegger afirma que la relación entre las cosas y su comprensión debe plantearse primero en el texto, en las unidades de sentido y en segundo lugar desde la expectativa de un determinado sentido aportado por el investigador; del enfrentamiento de estos dos proyectos de sentido, de este encuentro ontológico, deriva la comprensión de lo que "allí hay". El proceso de comprensión, por tanto, es un continuo afrontar la realidad del texto desde unos supuestos y unos juicios que, según se irá viendo, serán en parte aceptados y en parte rechazados por el texto. La objetividad sería la aprobación contrastada en el texto.

No es posible tomar como sentido del texto las anticipaciones de sentido que aporta el sujeto; las anticipaciones son "precomprensiones", que se convertirán en com-

preensiones, sólo en el caso de que el texto las admita. El concepto de precomprensión, que aporta Heidegger a la hermenéutica, es fundamental en las ciencias filológicas, y pasará a la teoría de Gadamer como uno de sus temas centrales.

La historia de la hermenéutica actual ha seguido varios pasos hacia su afianzamiento: Schleiermacher crea la hermenéutica moderna como método autónomo, como ciencia de la comprensión del texto. Él y Dilthey, prescindiendo de excesos a favor del sujeto y del texto, centran la "hermenéutica romántica" que sitúa al investigador ante el texto para iniciar un proceso que parte de cero, busca la explicación de su aspecto material y finalmente, por medio de la vivencia compartida, alcanza la comprensión.

Las críticas al psicologismo de la comprensión llueven sobre la hermenéutica romántica y será Heidegger quien las supere, al señalar otro modo de alcanzar la comprensión del texto; el concepto de pre-comprensión, que Gadamer ampliará con la justificación crítica de los prejuicios, la tradición y la autoridad. Los prejuicios suscitan preguntas que ante el objeto se confirman o se niegan y llevan a la comprensión. Ésta no depende del espíritu idéntico de los sujetos, idea que era clave para las explicaciones de Dilthey, sino que parte de las iniciativas que los prejuicios suscitan en el lector. Casi nunca un lector se enfrenta al texto desde cero: suele conocer cosas (pre-juicios) que ponen de relieve algunas de las que están en el texto, sobre las que va formando juicios nuevos. La interacción de los prejuicios aportados por el lector y los juicios que el texto le suscita es la base para la comprensión.

Una vez que hemos visto los principales conceptos básicos de la epistemología hermenéutica, vamos a exponer, porque son las más cercanas para la teoría literaria, las tesis de Gadamer más detenidamente, y seguiremos con la de Ricoeur.

H. G. Gadamer

Gadamer (1900-2002) fue discípulo de Heidegger; él mismo lo cuenta en su obra *Años de aprendizaje filosófico* (1977), donde también habla de sus estudios de filología

clásica; esta formación explica bien que los dos pilares de su hermenéutica crítica sean la fenomenología y el conocimiento profundo del mundo clásico. Se diplomó en Marburgo con el estudio *La ética dialéctica de Platón* (1931). Su conocimiento de Platón y de Aristóteles lo ampliará en otro estudio sobre *La idea del bien* (1978); a los dos filósofos griegos los considera antecedentes de la fenomenología en cuanto que su método tiene siempre en cuenta al objeto.

En 1960 publica *Verdad y Método*, obra básica para la hermenéutica actual, donde se funden tres perspectivas: lingüística, ontológica y filosófica. El acto interpretativo lo entenderá Gadamer a partir del "círculo hermenéutico" de Heidegger (*El Ser y el Tiempo*), como un proceso cerrado que va de las partes al conjunto y de ésta a las partes: una primera parte en que el sujeto forma los juicios sobre el texto, y una segunda en que el texto los confirma.

Verdad y Método repasa la historia de la hermenéutica desde la Antigüedad; analiza el "juicio estético" de Kant, y alcanza una conclusión importante: en el juicio estético hay verdad; la experiencia estética versa sobre la verdad, aunque sea una verdad diferente de la científica; luego repasa críticamente la hermenéutica de Schleiermacher y de Dilthey; destaca en éste el descubrimiento de la conciencia histórica, y rechaza que sea posible encontrar en las ciencias del espíritu la misma objetividad que en las naturales.

Para Gadamer, la hermenéutica es el método específico de las ciencias del espíritu, cuya pregunta central es cómo es posible la comprensión. Sobre este interrogante, la hermenéutica se aproxima a la epistemología, ya que adopta una postura crítica y examina las condiciones en que cada época desarrolla la comprensión.

La hermenéutica es entendida por Gadamer a partir de las "tradiciones de interpretación" y mediante el "diálogo hermenéutico", como una revisión continua de las relaciones entre tradición e innovación de las interpretaciones del texto.

La Hermenéutica de Gadamer podemos sintetizarla en tres presupuestos: 1) el rechazo, general en la filosofía del "giro lingüístico", del lenguaje como un sistema de signos de función instrumental, 2) la afirmación de la identidad entre lenguaje y pensamiento, propia también del giro lin-

güístico y 3) la idea de que el lenguaje es una apertura al mundo y es el depósito de las tradiciones de interpretación. Las dos primeras son compartidas por la filosofía del giro lingüístico, la tercera es personal del autor, aunque en el fondo viene a coincidir con la tesis mantenida por la filosofía del "giro lingüístico" del lenguaje como constructor del saber.

Desde tales presupuestos generales, Gadamer reivindica en su hermenéutica filosófica tres conceptos, que antes habían sido rechazados frontalmente: a) el pre-juicio, b) el principio de autoridad y c) la tradición.

Sobre el pre-juicio sigue Gadamer la tesis de Heidegger sobre la pre-comprensión; "los prejuicios del individuo, mucho más que sus juicios, constituyen la realidad histórica de su ser" (1988, 1965: 261), y, así considerados, tienen una legitimidad que debe confirmar el texto para llegar a ser juicios verdaderos, o bien, si el texto los rechaza, serán considerados falsos. Los prejuicios los aporta el sujeto y debe confirmarlos el texto. La connotación negativa que suele atribuirse al término "prejuicio" en cuanto que posiblemente distorsiona el juicio, e impide el conocimiento objetivo, queda superada por la idea más acorde con la etimología de "juicio previo". El investigador del texto es un sujeto formado, capaz de tener juicios, y éstos pueden ser previos a cualquier análisis de un texto. La fase siguiente será la adquisición de juicios sobre el texto y su confirmación.

b) La autoridad para Gadamer no significa la renuncia a la propia razón y a la crítica, sino simplemente admitir la autoridad de otro después de hacerle la crítica adecuada, en cuyo caso podemos decir que el juicio del maestro se hace pre-juicio del discípulo, y deberá pasar igualmente, como los prejuicios, por el contraste del texto, que confirma su verdad o falsedad.

c) La tradición consiste en conservar los juicios míticos o tradicionales, pero sometidos a crítica y, como en los casos anteriores, y una vez contrastados por el texto, pasan a ser juicios tan legítimos como pueden serlo los personales del investigador.

Podemos decir que los prejuicios, los juicios de auto-

ridad y la tradición conforman el "horizonte de expectativas" del investigador, la disposición mental con la que afronta el análisis y el estudio del texto.

La reivindicación de estos conceptos propicia en la hermenéutica gadameriana una nueva visión de la historia como instancia mediadora entre el texto y su estudio en el presente. No es posible la comprensión sin presupuestos, y éstos proceden del pasado; el pre-juicio y el pasado no tienen por qué ser eliminados, lo que hay que eliminar es la falta de crítica y el que se impongan *a priori* conclusiones o tesis; los prejuicios, si en principio no sobrepasan el nivel que les corresponde, y no pretenden convertirse en tesis, no tienen por qué evitarse, es más, son el motor de arranque de la investigación hermenéutica. La crítica del pasado y de sus conceptos forma parte del proceso de comprensión, porque ésta no parte de cero, como pretendía el reduccionismo de Schleiermacher. La historicidad del hombre y el lenguaje son depósito de saberes y, a partir de ellos, la comprensión admite el prejuicio, la autoridad y la tradición, sometiéndolos a una crítica y evitando que tengan un peso absoluto en la investigación. Y es posible que la investigación los confirme como tesis, llegado el caso, y previa su verificación en el texto.

Los prejuicios, tanto si provienen de la formación del sujeto, como de la tradición o de la autoridad, una vez que se validan como juicios verdaderos, permiten entender el texto (*verstehen*); si son falsos provocan un malentendido (*miss-verstehen*) y deben ser rechazados. La admisión de las tradiciones de interpretación no implica, por tanto, una actitud acrítica. Abordar el texto sin juicios previos y sin conocimientos, ni aprendizaje, por lo general, no deja ver el sentido ni las relaciones internas o externas. El texto a secas puede ser poco sugestivo, puede no inspirar juicios; la existencia de los pre-juicios facilita mucho la lectura y comprensión adecuada de los textos.

El proceso hermenéutico a partir de los prejuicios verdaderos prepara las preguntas para que el texto dé respuestas (Gadamer, 1965: 285). El intérprete interroga a un texto del pasado desde su situación presente, y tiende a fundir dos horizontes, el de la pregunta y el del texto, en

un diálogo flexible que, partiendo de las diferencias inevitables, permite alcanzar la comprensión. El lector debe tener una preparación adecuada para poder formular preguntas, de otro modo el texto permanece mudo.

Gadamer mantiene que la hermenéutica tiene que partir de Dilthey y asentar la conciencia histórica sobre el principio de la relatividad histórica ("historia efectiva"): todo existente llega a ser lo que es y lo que será por la historia, que lo modula. El investigador se enfrenta al texto desde una fase de precomprensión, a la que hay que añadir los prejuicios, las tradiciones de investigación y también las autoridades interpretantes anteriores; el conjunto de estos juicios previos suscitan expectativas, que serán sometidas a la crítica y a la razón. Por su parte, el texto está provisto de un sentido y habla de cosas. De la relación entre el intérprete y el texto surge un significado condicionado por las circunstancias de la lectura. El significado, al ser revisado, ofrece nuevos significados que enriquecen la primera lectura: los preconceptos van configurándose en conceptos más pertinentes y mejoran continuamente la interpretación primera, que nunca es completa. Las sucesivas lecturas (comprensiones) deben ser confirmadas por el texto, y lo son si las presuposiciones de las que el lector ha partido no son arbitrarias y muestran su pertinencia.

Cada interpretación es obra de un sujeto, que actúa con sus prejuicios y alcanza conocimientos, que van cambiando en el tiempo y le van ofreciendo nuevas hipótesis interpretativas; la interpretación es, por tanto, un proceso dinámico, siempre abierto, con posibilidades infinitas, aunque el sujeto las cierre en un momento determinado para hacer una lectura que sabe que no será la última. El sujeto cambia, pues, en la historia y con él cambian las lecturas.

Pero el texto, por su parte, también posee vida autónoma. Una vez que ha sido elaborado por el autor, entra en relación con otros hechos culturales y el lector lo interpreta en sus relaciones, trascendiendo la "intención del autor". Este concepto del significado dado por el autor fue la clave interpretativa en la teoría literaria autorial, y así lo entendieron algunas escuelas de poética, desde el supuesto de que era inalterable y dejaba cerrada la obra.

La hermenéutica mantiene, por el contrario, que cada interpretación, al tener en cuenta unas determinadas relaciones del texto, y al contar con las perspectivas aportadas por cada nuevo intérprete en sus hipótesis interpretativas, puede alcanzar cada vez más amplitud, más plenitud, más pertinencia, más riqueza.

El autor de un texto es un "elemento ocasional", o mejor diríamos puntual, en el comienzo. El grado de conciencia de la interpretación puede ir ampliándose, y muchas veces se ha cuestionado si el autor ha querido decir todo lo que se atribuye a su texto en las sucesivas interpretaciones. El hecho es que una obra, como parte de la cultura en que está integrada en el momento de su creación y en el momento de su interpretación, genera efectos y tiene consecuencias no previstas por su autor: se forma así una "historia de los efectos" (*Wirkungsgeschichte*) que enriquece la obra. Aunque parezca poco verosímil, resulta más difícil interpretar obras contemporáneas que obras antiguas, porque éstas han tenido ya muchas interpretaciones que sirven de base para orientar las nuevas lecturas.

En este proceso, que parece tan eficaz y tan claro, si se parte de las presuposiciones adecuadas y se conduce bien, Gadamer solapa en cierto modo una actitud escéptica al destacar las limitaciones del horizonte de cada investigador, y los prejuicios y concepciones con que de forma inevitable aborda la tarea de comprender un texto de otra cultura; apunta cierta duda sobre la esperanza de comprender los objetos históricos, alejados en el tiempo y en el espacio. Para estudiar otra época y otras culturas podemos llegar, a lo sumo, a alcanzar lo que llama una "fusión de horizontes", un acercamiento parcial de nuestro mundo, del que no podemos evadirnos, y ese otro mundo alejado que aspiramos a conocer. El texto se presenta como elemento fijo entre dos momentos históricos, cada uno con su cultura, y el lector puede conocer bien el suyo y no tanto el inicial; la fusión adecuada de horizontes y el que éstos sean más o menos conocidos por el lector, introducen en las interpretaciones variantes más o menos decisivas. Lo que sí está claro es el método, y lo que se mantiene bajo cierta sospecha de escepticismo son los resultados.

Gadamer insiste en que la *mens auctoris*, la intención tácita o expresa del autor de la obra, no puede considerarse como su canon de valoración y de interpretación. La explicación del texto no se basa en lo que el autor ha querido decir, sino en lo que las circunstancias cambiantes del lector le permiten interpretar. Desde Platón sabemos que el lector puede valorar mejor que el autor la utilidad del libro. Gadamer, no obstante, desde 1960 publica exégesis de su propia obra para explicarla, dando a entender que él es quien mejor la conoce: *La continuidad de la historia* (1965), *Hermenéutica e historicismo* (1965), *Retórica, hermenéutica y crítica ideológica* (1967), *La relación de la hermenéutica clásica y la filosofía* (1969), *Historia de conceptos como filosofía* (1970).

En todas estas obras Gadamer se mueve entre lo que la crítica francesa llama "las tres grandes H": Hegel y su método dialéctico, Husserl y su método fenomenológico, Heidegger y su hermenéutica del ser-ahí. En ellas Gadamer muestra que *Verdad y Método* es obra abierta al diálogo con teorías y, más que una teoría cerrada, presenta un modo de proceder, una praxis de análisis de textos y de hechos sociales, con los que el investigador entabla un diálogo con el fin de comprenderlos. El conocimiento se construye y se interpreta en el lenguaje, que es el lugar del posible entendimiento y el centro de las ciencias del espíritu.

La actualidad de lo bello es un texto reelaborado sobre las lecciones que sobre "El arte como juego, símbolo y fiesta" dio Gadamer en Salzburgo en 1974; en su hermenéutica el arte va cobrando cada vez mayor importancia, sobre todo la lírica, con comentarios de textos de Rilke, Celán, Domin, etc; reflexiona sobre las relaciones del arte clásico y el actual partiendo de las afirmaciones de Hegel sobre "el carácter de pasado del arte", de que la conciencia del arte es una fase de la historia, superada ya por la conciencia religiosa y filosófica.

Gadamer reconoce en el arte un carácter cognitivo. Platón en el *Fedro* había expresado la idea de que la percepción de lo bello puede dar a conocer el verdadero sentido del mundo, Baumgarten considera la experiencia artística como una *cognitio sensitiva*, y la actual teoría cogni-

tiva del arte llega a interpretarlo incluso por las reacciones biológicas que produce. Lo bello adquiere así un estatus ontológico como puente entre lo real y lo ideal: la obra de arte es la manifestación sensible del ideal; formulada de otra manera, estamos ante la idea romántica de Schelling para quien el arte es lo infinito en lo finito.

Indudablemente las tesis de Gadamer, seguidas con entusiasmo en todo el mundo, centran los problemas generales del conocimiento y derivan en la praxis hacia el arte literario, el análisis de los textos y del arte. Ha abierto el interés por el estudio de las relaciones entre la cultura y la ciencia de la cultura, y ha vuelto a los viejos problemas que plantea la relación entre objetividad y subjetividad, historia y experiencia, verdad y método. Su atención a los textos poéticos es el crisol donde la teoría hermenéutica crítica demuestra su adecuación a la literatura y a la ciencia de la literatura.

Haciendo una escala en la atención al lenguaje, diremos que en principio las ciencias lingüísticas (gramática y lingüística) se orientan hacia la descripción de los hechos y su sistematización; se pasa luego en la filosofía, hasta la analítica, a considerar el valor instrumental del lenguaje científico para la expresión de conocimientos, y finalmente la filosofía del "giro lingüístico" atenderá a la función constitutiva del lenguaje, a la que atribuye la posibilidad de construir conocimientos.

Gadamer se sitúa en el último de estos escalones y matiza en el lenguaje su función "categorizadora", que abre al conocimiento el mundo del que se puede hablar. Dentro de la hermenéutica filosófica Gadamer no se inclina tanto a la ciencia y su discurso (categorías cognitivas del lenguaje), ni a la vida ética y política en conjunto (que da preferencia a la función comunicativa y al diálogo), como a "los modos anómalos del uso del lenguaje, que son la literatura y la retórica". La verdad de la palabra se muestra en el lenguaje (el poético, el religioso, el jurídico y el filosófico), porque en él la palabra se manifiesta más directamente como creadora de sentido.

P. Ricoeur

Las teorías y los conceptos de la hermenéutica de Gadamer ofrecen amplias posibilidades al análisis, al comentario y a la interpretación de los textos literarios; más decididamente literarias son las teorías hermenéuticas de P. Ricoeur sobre narración (*Temps et récit*, 1983-85) y sobre metáfora (*La métaphore vive*, 1975). Estas obras se sitúan epistemológicamente en el ámbito filosófico que hemos calificado como "comunidad de diálogo", porque intentan lograr la síntesis de la hermenéutica (Schleiermacher, Gadamer), de la filosofía (Frege, existencialismo) y de la lingüística (Benveniste).

Ricoeur acoge también ideas del psicoanálisis y de la sociología y en los últimos estudios también se inclina hacia una ética de orientación fenomenológica. Sus teorías y su itinerario están expuestos en su obra *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II (1986). La hermenéutica, según él, ha pasado de una filosofía reflexiva (de origen cartesiano), a una filosofía de la conciencia (kantiana y poskantiana) que considera al YO como sujeto de conocimiento y a una fenomenología (husserliana), centrada en el objeto.

Si tuviésemos que destacar la parte más novedosa de las teorías de Ricoeur, diríamos que, frente a Gadamer, que dedica atención preferente al texto y a su historia, muestra mayor interés por el sujeto y pretende la identificación de un sujeto que sea un "yo auténticamente humano", con todas las facultades que puedan reconocerse en el hombre. Éste, dotado de razón y libertad, es sujeto de conocimiento, pero además vive una existencia compleja en la que experimenta dolor y alegría, ilusión y quimera, y tiene inquietudes espirituales muy arraigadas. El sujeto filosófico está dotado de razón, y es además "toda la experiencia viva".

Ricoeur no cree posible la comprensión del yo de un modo intuitivo; una mediación de signos, símbolos y textos ("discurso fijado por la escritura"), se erigen en objeto de la hermenéutica, porque señalan el camino hacia la comprensión y porque explican cómo se crean nuevas formas de ver y crear la realidad, por ejemplo, por las conexiones

que crea la metáfora al poner en relación dos realidades distantes, o las explicaciones y configuraciones miméticas de la realidad que se originan en algunos relatos. La hermenéutica debe tener en cuenta las posibilidades del lenguaje para configurar y para crear la realidad. En este punto se hace central el estatus de la realidad metafórica y los problemas que plantea su referencialidad. El texto ofrece a la hermenéutica el material concreto que explica su dinámica interna y preside su estructuración, y también su capacidad de relación externa, a la vez que de integración de mundos. El sujeto es centro de toda esta dinámica de relaciones con su observación que relaciona la realidad y el texto.

Otro problema central para Ricoeur, como para toda la epistemología, es el de la subjetividad que parece inherente a la comprensión, puesto que ésta compete al sujeto y no puede ser verificada en el texto, como lo es el análisis explicativo o descriptivo; la objetividad es una exigencia de la investigación científica y se sitúa en el ámbito del objeto. En este punto atiende Ricoeur a la clarificación de las relaciones entre explicar (*Erklären*) y comprender (*Verstehen*), que completa con la noción de "mundo del texto", o referencia que se crea a partir del sentido de la obra literaria.

La diferencia entre explicar y comprender, en la epistemología general desde Dilthey, y por lo que al método se refiere, equivale a la oposición entre ciencia de la naturaleza y ciencia de la cultura. Según Ricoeur, el estructuralismo lingüístico es una especie de síntesis de las dos fases, pues estudia un objeto cultural (la lengua) con un método *explicativo* que primero identifica las unidades y las describe, señala las relaciones de oposición entre ellas y finalmente procura su *comprensión*. El método explicativo es común a la investigación natural y cultural, pues se aplica a la descripción de la parte material, objetiva, de los objetos, evitando que caiga en la arbitrariedad (Ricoeur, 1986). La segunda parte del método es una exigencia de los objetos culturales, pues la comprensión sólo es posible con objetos del mundo de la cultura; el hombre puede explicar los objetos naturales con exactitud, con exhaustividad, pero no puede comprenderlos, en cambio sí puede comprender, en la forma que ha determinado la hermenéutica, el mun-

do de la cultura, particularmente el mundo del texto. Esta tesis, que comparte toda la hermenéutica, es central en el pensamiento de Ricoeur.

El "mundo del texto" tiene amplias vinculaciones con la teoría literaria, y es matizado con precisión por Ricoeur. Frege había advertido que el texto literario, dado su estatus ficcional, carece de referencia, aunque tiene sentido; para Ricoeur el texto literario crea una "referencia de segundo grado", que no es la referencia propia del lenguaje ordinario, y es diferente en la lectura de cada receptor.

Teniendo en cuenta que el texto literario se manifiesta mediante signos del sistema lingüístico, el análisis se realiza sobre el texto en dos niveles: el de sus formas lingüísticas y el de su sentido literario; por tanto, sobre la realidad exterior al texto (referencia lingüística) y sobre la referencia creada (mundo ficcional). Los métodos textuales que se siguen para la explicación condicionan la comprensión, pues ninguno de ellos es inocente, según ha mostrado el falsacionismo de Popper y la teoría de Kuhn. En cualquier caso, según Ricoeur, la explicación del texto facilita su comprensión.

Todos estos conceptos, relaciones y teorías que la hermenéutica estudia, han sido aplicados por Ricoeur, según hemos dicho más arriba, al análisis y explicación de una de las categorías del relato, el tiempo (*Temps et récit*), y a la comprensión de la metáfora, una de las figuras más utilizadas en el discurso de todo tipo, ordinario, religioso, literario, metafísico, etc. (*La métaphore vive*), y lo hace, como suele, en diálogo con otras teorías.

El método hermenéutico, sus conceptos y las relaciones que han puesto de manifiesto, particularmente Gadamer y Ricoeur, goza de buena aceptación en la teoría literaria y sirve de presupuestos y método a muchos estudios. El concepto de prejuicio, de autoridad, de tradiciones de interpretación (Gadamer), la consideración de los tiempos narrativos y los valores de la metáfora (Ricoeur) ofrecen modelos que siguen muchos autores.

6. *Semiótica*

La semiótica es el estudio de los signos y de su uso social. La semiótica literaria es el estudio de los signos en su función literaria, el análisis de los problemas que los signos lingüísticos presentan en la función estética que asumen en la obra literaria. La semiótica literaria tiene como objeto el signo literario, en la forma en que se pueda identificar, codificado o no, en el discurso literario, como elemento constitutivo de la literariedad.

La Semiótica, teoría general de los signos, se inicia en varias disciplinas (filosofía, lingüística, estética, teoría literaria) y en distintos países: en Estados Unidos (Peirce, Morris), en Francia (Saussure, Barthes, etc.), en la Escuela de Praga (Mukarovski, Jakobson). Fue sistematizada por U. Eco en su *Tratado de semiótica general* (1977).

Quizá el tema que tiene mayor relieve como aportación de la Semiótica literaria, y aún de la general, es la noción del texto como proceso. Mientras el estructuralismo descansa en la noción de "sistema" para sus análisis lingüísticos, y los formalismos, en general, consideran la obra literaria como "producto" ("la obra en sí"), la Semiótica aporta esa noción del texto como elemento intersubjetivo de un proceso que va del sujeto al objeto. El esquema semiótico mínimo está formado por tres elementos: Emisor, Texto y Receptor, que en literatura se concretan en Autor, Obra y Lector. Esto, que se concreta en forma tan sencilla, aporta una profunda renovación a la ciencia de la literatura.

Antes de entrar en los orígenes y en la historia de la semiótica literaria, vamos a fijar someramente el tema de los procesos semióticos a partir de los cuales, según creemos, se ofrecen explicaciones decisivas para comprender la obra literaria. Es probable que la semiótica literaria sea la disciplina que de una manera más directa pueda ilustrar, a partir de las formas del texto, las funciones del signo y los procesos en que interviene. Todos los procesos semióticos pueden identificarse en el texto literario, aunque los géneros y los autores destacan alguna de las funciones del signo sobre las otras y generan procesos diferentes.

Los procesos semióticos (expresión, significación, comunicación, diálogo, interpretación; transducción), dan relieve a una función, y destacan uno de los elementos del esquema, y un tipo de relaciones (Bobes, 1989: 115 y ss.). Todos se realizan con tres elementos, el emisor, los signos y el receptor, pero hay géneros más expresivos (la lírica), más comunicativos (el teatro), más significativos (el relato), a pesar de que en todas las obras literarias, de un modo u otro, se reconocen los cinco procesos; el de transducción, que incluimos aparte de la serie anterior, es básico para la hermenéutica, el comentario de texto, y el estudio en general de los textos, ya que supone la lectura del crítico, con sus fases de explicación y de comprensión, y la transmisión de esa lectura en un nuevo proceso de comunicación. El proceso de transducción de las obras literarias se identifica con las lecturas y sirve de prejuicio, de criterio de autoridad, de tradición de interpretación para nuevas lecturas, que van convirtiendo el artefacto en objeto artístico (Mukarovsky) y lo hacen abierto, a la vez que le dan polivalencia semántica.

Los tres elementos del esquema tienen diferente naturaleza: el autor, que inicia el proceso, es individual y generalmente único; la obra actúa como el elemento intersubjetivo cuyos signos son codificados por el autor y pueden ser descodificados por el lector, para lo cual es necesario que compartan, aunque sólo sea parcialmente, el mismo código; el lector es generalmente un sujeto individual o un público, que pueden repetirse indefinidamente. Los tres elementos mantienen unas relaciones entre ellos en los límites de la obra y suscitan relaciones extrínsecas con los sistemas semióticos envolventes, que constituyen la cultura. Este marco constituye el punto de partida de la semiótica literaria, aunque en la mayor parte de los casos no se explicita y los estudios atiendan de modo directo a la obra y a los temas literarios.

Recordamos que el objeto de estudio de la teoría literaria, siga el método que sea, es la obra literaria situada en la historia mediante las relaciones que el autor, el texto y el lector establecen con los sistemas culturales. No son objeto de la semiótica los sujetos emisor o receptor como perso-

nas o como individuos de una sociedad, sino en cuanto autor y lector que dejan signos en la obra y contribuyen a su explicación o comprensión; tampoco son objeto directo de la semiótica literaria la historia, la ciencia, el arte, el derecho, la ética, etc., sino en cuanto se textualizan en la obra literaria y sirven de marco de referencias para la comprensión del mundo creado en ella. El objeto inmediato de la semiótica literaria son los signos de la obra literaria en todas sus relaciones intrínsecas y extrínsecas de forma y de sentido, y en los distintos procesos semióticos que originan. La semiótica literaria tiene, por tanto, intención de ser una ciencia general de la literatura, puesto que estudia el signo literario en todas sus dimensiones; otra cosa es cómo se ha desarrollado históricamente y qué problemas concretos le han interesado. Vamos a exponer las líneas generales.

Las teorías literarias del semiólogo italiano Umberto Eco han tenido una gran difusión, a veces por las síntesis luminosas que consigue, a veces por la traducción a esquemas semióticos de conceptos ya utilizados en otros métodos (la obra abierta, el tipo de lectores), a veces con aportaciones personales. Su teoría, que trata de explicar y comprender la obra como proceso semiótico, se apoya y desarrolla tres conceptos fundamentales: la apertura del texto literario, la semiosis ilimitada y el lector implicado, que configura en el "Lector Modelo".

Epistemológicamente la tesis de las lecturas múltiples plantea el problema del relativismo y de la posibilidad de la verdad y la certeza del conocimientos; está en relación con el tema de la semiosis ilimitada, que Eco trata en su texto de 1962, *Opera aperta*, y reconsidera en 1990 en *I limiti della interpretazione*. Los títulos de estas dos obras son bastante significativos respecto a las posiciones que sucesivamente mantuvo su autor: la grandeza de la obra literaria lleva a la posibilidad de lecturas múltiples, pero es necesario señalar límites en el texto.

La obra de arte no tiene un significado único; ya lo anunciaron los New Critics (la polivalencia semántica, la ambigüedad, la obra abierta); es básico en la Estética de la Recepción, para explicar cómo la obra se abre a las inter-

pretaciones y cómo el lector es más que un mero receptor, pues actúa como recreador de la obra al precisar uno de sus sentidos.

La teoría de la semiosis ilimitada implica la falta de un límite objetivo a la significación, y, según Eco, choca con el presupuesto de un sentido literal que el lector deberá interpretar desde las intenciones del autor, y en la materialidad del texto. El acto hermenéutico que es la lectura de una obra literaria debe tener en cuenta los tres elementos del esquema semiótico, a fin de alcanzar una seguridad.

La seguridad puede afirmarse reconociendo el hecho de que el lector saca nuevas interpretaciones y enriquece cada vez más el texto. El autor, la obra fijada en sus formas y abierta en sus sentidos, y el lector que la interpreta, constituyen el proceso semiótico literario, y señalan sus límites y sus posibilidades.

Los estudios de semiótica literaria, además de las cuestiones generales que hemos destacado hasta ahora, articulándolas especialmente en las líneas de Mukarovsky y de Eco, resultan muy interesantes en la fase de la comprensión del texto. Un ejemplo puede ilustrarlo. El estudio del teatro como género literario atendía, al igualarlo con los otros géneros, la lírica y la épica, solamente al texto escrito, no como texto espectacular que implica el uso escénico de muchos sistemas de signos: el verbal, con la palabra dialogada y los no verbales que se objetivan sobre el escenario, en el actor y fuera de él: los movimientos, los espacios realizados, los tiempos, los gestos, el atuendo, etc. Los sistemas de signos no verbales eran totalmente ignorados por los estudios escénicos y, por obra de la semiología, han pasado a un primer plano en la atención de los estudios del drama (Kowzan, Ubersfeld, Fischer-Lichte, Bobes Naves, etc.).

7. *Teorías negativas: Posmodernidad. Deconstrucción. Pensamiento débil. Multiculturalismo...*

Reunimos en este epígrafe teorías que se caracterizan por su escepticismo epistemológico, es decir, por negar de modos diversos las posibilidades del conocimiento cientí-

fico y de la certeza. Suelen aparecer en la filosofía y luego se aplican a los estudios humanísticos imponiendo restricciones o escepticismos generales. En su vertiente literaria, encuentran el terreno abonado en conceptos y afirmaciones ontológicas de teorías anteriores, como, por ejemplo, la no referencialidad del lenguaje literario, su polivalencia semántica y la posibilidad consiguiente de interpretaciones múltiples, el carácter abierto de la obra literaria... Es difícil que se pueda conocer científicamente un objeto tan poco preciso.

También se niegan, por partes o en conjunto, los elementos que intervienen en los procesos de conocimiento: el sujeto en su permanencia, la razón y su capacidad de abstraer, el objeto en su ser y hasta en su apariencia. Se niega la finalidad del arte, la posibilidad de progreso, la historia y los relatos que la justifican, etc.

Para algunos historiadores de las ideas, todas estas teorías caben bajo el denominador común de "posmodernidad", porque todas ellas socavan las seguridades y los conceptos de la modernidad; pero los límites son muy flexibles y para otros la posmodernidad es una corriente más entre otras, paralela a la deconstrucción, al pensamiento débil, al multiculturalismo; algunos piensan que la posmodernidad es la degeneración de la modernidad (M. Tefuri); los hay que rechazan totalmente el movimiento (Habermas) y proponen una vuelta a la modernidad después de superar los errores que indudablemente se cometieron y para recuperar sus principios que siguen siendo válidos y no han sido desarrollados plenamente; los hay que consideran que la posmodernidad es una nueva sensibilidad, una nueva episteme (Jameson); las interpretaciones son muchas y algunas se van afirmando en el desarrollo del movimiento, pero la polémica sobre sus límites y contenidos aún se mantiene.

En un intento de periodización o clasificación, se ha hablado de ultramodernidad, transmodernidad, antimodernidad, preposmodernidad, tardomodernidad, etc. En realidad es un movimiento cercano en el tiempo y todavía poco definido en sus contenidos y límites; sus rasgos se van aclarando poco a poco, igual que las posibles diferencias

y coincidencias con otros movimientos. La clasificación de autores y obras en tendencias más o menos autónomas, paralelas o en serie, de las que el posmodernismo sería una más, o el reconocimiento de corrientes dentro del movimiento en conjunto es difícil, pero pretendemos señalar los conceptos y tesis más destacadas en cuanto han influido en la creación o la teoría literaria. Para ello nos detendremos en los autores más notables que han reflexionado sobre el tema y podremos comprobar que hay opiniones que se complementan, o que se superponen, otras que se contradicen, según tengan en cuenta aspectos y matices de un movimiento cultural o anticultural tan variopinto. En conjunto creemos que efectivamente resulta muy interesante para explicar la creación literaria de las últimas décadas del siglo xx, y también para comprender las causas de la evolución de las teorías sobre la literatura.

En una primera aproximación, podemos advertir que, en general, la deconstrucción, el pensamiento débil, el multiculturalismo, son orientaciones culturales próximas; todas comparten una actitud negativa, pero cada una de ellas tiene autores que asumen sus diferencias, basadas generalmente en el objeto de las negaciones, en la relación con métodos diferentes y acaso en los límites que ponen a su reflexión.

La posmodernidad, en la que de momento incluimos a los demás movimientos citados, es la corriente de pensamiento que en la época actual (segunda mitad del siglo xx), niega las grandes teorías formuladas por la investigación Moderna y la Ilustración, y busca nuevas formas de expresión y de crítica. La Modernidad y la Ilustración, basándose en una confianza absoluta en la razón y en la idea de progreso histórico que conducía al hombre hacia un fin de mejora continua, admitieron la posibilidad de alcanzar la verdad y la certeza y, por tanto, la posibilidad de formular teorías científicas generales. El posmodernismo desconfía de esas posibilidades, renuncia a las verdades generales y orienta su atención a lo parcial, lo fragmentario, lo marginado; renuncia a todos los principios que puedan orientar la reflexión; no admite las valoraciones tradicionales, ni los cánones, y no los sustituye por otros porque

no los necesita, pues "todo vale"; le sobran los límites y los marcos de referencia; no sigue ninguna lógica, ninguna ética, ni siquiera ninguna moral coherente; y lo hace desde posiciones de inseguridad, porque tampoco aspira a seguridades ónticas o epistémicas. Niega toda metafísica y adopta una actitud inspirada en el nihilismo de Nietzsche y de Heidegger; en relación con la cultura de los *mass media*, en la que se desarrolla, prefiere la imagen al ser, lo que constituye uno de sus rasgos más destacados

A pesar de que en sí mismo no se ha afirmado con la misma contundencia, el posmodernismo, con sus negaciones, ha aclarado algunos de los rasgos de la modernidad: parece que un movimiento no acaba de perfilarse hasta que el siguiente lo mira críticamente y lo limita. Y por otra parte, mientras sigue vivo siguen siendo posibles nuevos rasgos, nuevos desarrollos; de aquí la necesidad de hacer su historia, aunque sea somera.

La posmodernidad surge y se desarrolla en la segunda mitad del siglo xx, no de forma repentina, sino a partir de algunas críticas contra la modernidad, que constituyen progresivamente un nuevo movimiento, al que se da en llamar, no sin vacilaciones y algunas alternativas, posmodernismo; parece que se ha abierto paso propiciado por los cambios de una sociedad dominada por la tecnología y los *mass media*, y sobre todo por el desencanto ante la modernidad y sus explicaciones; parece que todos dan por caducada la fábula de la Revolución Francesa que presentaba a la humanidad en busca de su propia liberación y parece que para todos ha decaído el cuento de la Razón como guía suprema del hombre, vigente desde la cultura clásica y glorificada por el idealismo alemán. Los "grandes relatos justificadores" de la historia y de la razón que vendió la modernidad no eran más que interpretaciones interesadas, propiciadas desde el poder político para afirmar o para destruir unas determinadas estructuras sociales. A la vez, los posmodernos piensan que es imposible la vuelta atrás, como propone Habermas, para recuperar principios que han sido abandonados, porque ya no serían válidos. En cuanto a los métodos, siguen los del postestructuralismo de Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, Baudrillard, etc.

La denominación, de momento, es poco precisa en cuanto a sus límites y parece la etiqueta, más que de un movimiento cultural definido, de un cajón de sastre en el que todo lo negativo tiene cabida. Lo que no encaja o va contra la modernidad, se remite al amplio saco del posmodernismo. Pero merece la pena revisar lo que se ha pretendido hacer y por qué, lo que realmente se ha hecho y acaso lo que se puede esperar. La creación literaria, como la artística en general (arquitectura, pintura, música, etc.) se muestra muy receptora y acusa intensamente las novedades; la negación, el desencanto, y la parcialidad se instauran también en la teoría de la literatura, que se ve obligada a abandonar algunos conceptos y a buscar nuevos métodos. Tratamos, por ello, de detenernos lo necesario para clarificar en lo posible los planteamientos que nos aguardan y que, sin duda, se empiezan a presentar en el siglo XXI.

En el otoño de 1979 publica Lyotard *La condición posmoderna*, y en 1980, con ocasión de la entrega del "Premio Adorno", J. Habermas pronuncia en Frankfurt un discurso, "La modernidad, un proyecto incompleto", con alusiones claras a la Bienal de Venecia, donde el posmodernismo dominaba la creación artística. Habermas inicia polémicas en las que interviene el mismo J.-F. Lyotard y otros autores como T. Eagleton, U. Eco, G. Vattimo, etc. Habermas acusa a los posmodernos, a los que considera neoconservadores, de haber impedido el pleno desarrollo de la modernidad; cree que el proyecto de la modernidad no está agotado y la cultura debe volver a sus principios, si bien evitando los errores en los que había caído.

Al año siguiente, en su obra, *Teoría de la Acción Comunicativa*, insiste Habermas en su propuesta de recuperar los principios de la modernidad, soslayando los errores en que había incurrido. Situado en su fe en el diálogo, base de su Teoría de la Acción Comunicativa (TAC), defiende Habermas un "arte moderno recuperado", opuesto a los postestructuralismos. El diálogo daría un estatus seguro y correcto al arte y podría legitimar sus principios, así surgiría una teoría que podría tener el "consenso universal". Más o menos se alcanzaría la implantación de una democracia en el arte (de ahí la importancia que adquieren las

estadísticas de difusión), y se evitarían los errores cometidos por la razón individual, porque es un hecho que un solo hombre puede equivocarse más fácilmente que un conjunto amplio de seres humanos.

Para Habermas el rechazo de la razón, que el posmodernismo había tomado como bandera frente a la modernidad, no es acertado, pues si efectivamente la razón siguió a veces caminos erróneos, fue por la prevalencia del individuo (razón subjetiva) y pueden ser superados por el consenso entre los individuos: la razón consensuada (razón comunicativa). De este modo no se renuncia a la razón, sino a la razón individual y se propone una razón general; no se renuncia al Yo, sino al yo individual, que sería sustituido por el Yo social, del que emerge el consenso, garantía de verdad y de bondad. Estos son los términos de la defensa de la Modernidad, contra los que argumentarán los posmodernos, que no parecen convencidos y siguen sosteniendo sus actitudes contrarias y en ningún caso las han enmendado.

Las polémicas fortalecen y dan seguridades al posmodernismo, que asume sus posiciones y se va afirmando en sus límites, de forma no únicamente negativa contra el modernismo, sino como un movimiento con un contenido, unos fines, unos autores que actúan desde unos principios, y empieza a ser estudiado en su conjunto, como una actitud nueva ante la cultura.

El más destacado teórico del posmodernismo es el crítico marxista F. Jameson. Antes de él todos los estudios habían sido sectoriales: en arquitectura, en literatura, en pintura, en música, en cine, etc., Jameson intenta una visión de conjunto para señalar su marco social y su espacio en la cultura envolvente; en 1982 pronuncia una conferencia en el Whitney Museum of Contemporary Arts, "Posmodernismo y sociedad de consumo"; más tarde, hace una interpretación global del movimiento en su ensayo *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984); y en *Teoría de la posmodernidad* (1991; 321 y ss.) señala las bases y desarrollo del posmodernismo. Dos ideólogos influirán básicamente en sus ideas y en la definición de su postura: E. Mandel (*El capitalismo tardío*) y J. Baudrillard (*Cultura y simulacro*).

Destacamos también algunos hechos que resultan decisivos para explicar las ideas de Jameson y su postura ante el posmodernismo: su trabajo en la Universidad de Yale donde coincide con algunos arquitectos posmodernos y el encargo de un prólogo a la edición inglesa de *La condición posmoderna*, de J.-F. Lyotard. La arquitectura fue la primera de las artes donde se incubaron los principios posmodernos y Jameson tiene ocasión de percibirlo de primera mano con sus colegas de Yale; el rechazo que hace Lyotard de los grandes relatos justificadores de la historia sorprende intensamente a Jameson, que estaba muy identificado con la función redentora del marxismo y con sus consiguientes relatos mitificadores y mixtificadores.

La oscilación entre las ideas de Mandel sobre el capitalismo real y las de Baudrillard sobre la cultura del simulacro, se desequilibra con las negaciones de Lyotard e induce a Jameson a hacer una reflexión profunda; pasa del marco a los hechos y trata de explicar el posmodernismo a partir de los rasgos de conjunto que pueden encontrarse en la obra de los escritores más destacados del movimiento (la llamada por Steiner "literatura del silencio": Genet, Beckett; la música no estructurada de J. Cage; el arte mecanizado y repetitivo de A. Warhol, Ph. Glass....

El análisis de obras posmodernas lleva a Jameson a considerar que se ha creado una nueva *episteme*, que se caracteriza porque, además de las negaciones sustanciales sobre el sujeto y la razón, implica el rechazo de todo criterio valorativo, y, por tanto, implica también que todas las culturas, las consideradas superiores y las marginadas, tienen el mismo valor, todas son iguales: no hay diferencias entre géneros elevados y bajos, no hay obras excelentes y malas. Esta actitud desemboca en una lógica bien distinta de la que presidió la modernidad, y para la creación literaria y para su estudio es uno de las actitudes que va a tener derivaciones relevantes: estudio de las literaturas poscoloniales, análisis de los géneros "bajos", interés por la subliteratura, etc. Y de otra parte explica el cultivo y éxito de la novela negra, de la novela rosa, de los culebrones, del cómic, etc., y el interés de la novela por introducir en sus páginas lo cotidiano, lo irrelevante, lo marginal, como motivos que se acumulan

sin un orden progresivo, sin tener funcionalidad alguna en la trama, que con frecuencia se deconstruye.

Algunos rasgos externos, en relación con la situación cultural y social, van haciéndose presentes poco a poco en las obras de arte literario posmoderno: es un arte no agresivo (como eran las vanguardias) que se integra en la cultura de la "sociedad de la imagen" con formas propias, siempre livianas, que acusan el influjo de las nuevas tecnologías, como son el pastiche y la esquizofrenia, manifestados en la superficialidad de la cultura de la imagen y del simulacro, en la debilitación, o incluso negación, del mito y de la historia, en un nuevo sentido de lo emocional, y muy destacadamente en una nueva percepción del espacio y del tiempo, lo que llega a resultar un tanto desconcertante para el lector y para el espectador que no esté advertido. Las coordenadas de la sensibilidad, el espacio y el tiempo, tradicionalmente afirmaban con seguridad el desarrollo de una intriga, aunque fuera a través de un discurso interior, y el ser de los personajes, aunque experimentasen cambios en sus caracteres, influye en el lector, que se siente perplejo ante muchas de las novelas y del teatro posmoderno, es decir, ante los géneros que tienen una historia.

En estas orientaciones generales se produce un cambio notable de la sensibilidad que se empieza a advertir en múltiples aspectos de la vida, del arte y del conocimiento. Algunos de estos cambios son opuestos a los de la modernidad, otros son simplemente distintos. La modernidad se centraba en un sujeto, que sufría angustia, alienación, histeria, neurosis, soledad, rebelión; los posmodernos sufren esquizofrenia, fragmentación, autodestrucción y desaparición del sujeto, que se siente perdido en un tiempo y en un espacio inasequibles para su percepción. Al desaparecer el sujeto la producción individual es sustituida por la reproducción mecánica, con el consiguiente "ocaso de los afectos". El nuevo sentido del tiempo se concreta en que el pasado para el posmoderno es un pastiche, una superposición de presentes, y el presente no se percibe en su ser, es parodia. La realidad es destruida por la hiperrealidad, y el simulacro se generaliza; la obra original es sustituida por la imagen y por el simulacro; no se busca significado, y el sig-

nificante se convierte en imagen vacía: el arte es imagen de imágenes, como se ve perfectamente en la pintura, y como se deja sentir también en la literatura con personajes que no asumen ni coherencia, ni estabilidad, ni el más mínimo principio ético: todo les trae sin cuidado, no son hijos de sus acciones, no se comprometen con su palabra, no derivan del pasado, todo les es indiferente y ajeno, son leves y distantes hasta hacerse insoportables. Pensamos que a la imposibilidad kantiana de conocer el ser, el posmodernismo suma la imposibilidad de aprehender el fenómeno, la presencia del ser, porque le basta su imagen. Y a la idea platónica del arte como "copia de copia" se añade que la copia artística no se hace sobre las cosas, sino sobre la imagen de las cosas.

La nueva percepción del tiempo produce una "amnesia histórica" que sustituye el devenir por presentes perpetuos, sucesión de flashes impuestos por la esquizofrenia, con la consiguiente falta de distinción entre el pasado y el presente. Si añadimos una "mutación radical" del espacio, que se convierte en "hiperespacio", se puede comprender la perplejidad que produjo la lectura de relatos en los que unos personajes inseguros viven en sucesión de presentes unos episodios triviales que se sitúan en hiperespacios, o espacios en perfecto desorden, ya que el sujeto posmoderno rechaza también los espacios ordenados.

Resulta enorme el impacto que esta visión de la realidad produce en la narración literaria y en la presentación de sus propias categorías: fábulas desestructuradas, personajes que no encuentran un entorno que los defina, porque no se vinculan a nada; un tiempo caótico incapaz de aclararse diacrónicamente, y un espacio sin formas que permite toda aparición y también toda desaparición: nada se explica, nada se sucede en orden, nada se sitúa adecuadamente, sólo el texto acoge arbitrariamente lo que sea.

El análisis de estas obras rechaza cualquier método de los que hasta ahora buscaban el sentido de la forma y sus manifestaciones desviadas: las reiteraciones, las omisiones, los paralelismos, las relaciones entre unidades, o procuraban dar sentido a actitudes y conductas de los personajes, etc. La novela posmoderna no tiene ningún compromiso

con el principio de causalidad, con la coherencia, con la lógica, con la estructuración, con lo sistemático: a lo más, como muestra también la pintura, la realidad sigue ofreciendo presencias y bultos, colores y líneas, figuras y coincidencias espaciales o temporales. Un vacío buscado tras el discurso, tras la imagen. Nada más.

La descripción del posmodernismo que, a grandes rasgos, realiza Jameson, no fue discutida porque efectivamente los cambios se percibían en las obras. Otra cosa es admitir sus actitudes valorativas respecto al movimiento; Jameson niega, en términos sorprendentes, que pueda hacerse su crítica moral: puesto que "el posmodernismo es un hecho histórico, todo intento de dar cuenta de él en términos de juicio moral o moralizante debe identificarse en última instancia como error categorial". Este argumento que rechaza la valoración es sencillamente valorativo, fruto de una decisión, y no deja de ser pintoresco: ¿por qué no pueden juzgarse los hechos? ¿Por ser un hecho histórico el posmodernismo rechaza el juicio moral? En este caso, nada se puede juzgar. De hecho, la posmodernidad fue entendida como un concepto neoconservador de la derecha (Habermas), o como una posibilidad para la izquierda revolucionaria (Jameson), y, si bien estas denominaciones son ideológicas, cada una de ellas implica juicios morales sobre la otra. Para unos el posmodernismo era una corrupción, para los otros es una emancipación. Jameson rechaza tanto el moralismo de la derecha como el moralismo de la izquierda (Anderson, 1998: 91) y no podía esperarse otra cosa de su trayectoria y de las influencias de Mandel, Baudrillard y Lyotard.

En obras más recientes, Jameson (*Las semillas del tiempo*, 1994; *El giro cultural*, 1998) advierte que la posmodernidad parece haber asumido las teorías de Habermas; parece haber renunciado a las rupturas, quizá por miedo al vacío, y se inclina a la recuperación de la modernidad como proyecto inacabado: en los noventa se produce el retorno del sujeto, la aceptación de la estética y la posibilidad de restaurar los temas y las valoraciones éticas y políticas. De todos modos Jameson, rizando el rizo, cree que esta vuelta a la modernidad es posmoderna, pues se hace como un

puro pastiche: no es posible la vuelta atrás, no se puede recuperar la modernidad, porque la posmodernidad de-construye, no reconstruye.

Fuera de los escritores y de sus historiadores y críticos vamos a considerar las circunstancias históricas en que se produce el movimiento de la posmodernidad; unas pudieron ser sus causas, otras sirven de marco explicativo. Suele afirmarse que en su conjunto el cambio es una secuela de la Segunda Guerra Mundial en cuanto que ésta hizo perder la fe en los dos pilares de la modernidad: la razón y la idea de progreso. La razón humana, centro de la teoría kantiana del conocimiento, es apeada de su lugar de privilegio, después de que el hombre se da cuenta de que con ella es incapaz de superar la bestialidad de la guerra y es capaz de llegar al exterminio de sus semejantes. La idea de progreso según la cual el espíritu conduciría al hombre hacia metas cada vez mejores (Hegel), a la vista de lo que pasa en la historia real, es sustituida por un escepticismo generalizado ante el método (lógica) y ante el fin (progreso).

Todo tiende en los tiempos posteriores a la Gran Guerra a rebajar las pretensiones sobre la universalidad del saber (objetividad, ciencia) y sobre la posibilidad de alcanzar la verdad (legitimación del saber, certeza), y orientan al investigador hacia lo que puede dominar: lo inmediato, lo pequeño, lo que muestra sus límites, todo parece indicar que el hombre se teme a sí mismo. En resumen, el posmoderno renuncia a la abstracción y se conforma con lo que está ahí, presente, cercano y asequible, con lo que no corre peligro de ser arrastrado. Las grandes obras del espíritu humano: construcciones, pintura, literatura, pueden desaparecer en una guerra próxima, y no merece la pena ilusionarse con la capacidad de la razón, ni con los principios éticos, porque todo se pierde cuando surge la guerra, lo mismo que los controles de la razón (aunque no de la voluntad). La vinculación del escepticismo posmoderno con la guerra y el caos que trae, está clara para los tratadistas y los historiadores en general.

El desencanto, y en cierto modo la resignación, llevan al hombre posmoderno a rebajar sus ideales: el personaje (ya no el protagonista) de la novela, del teatro, el sujeto

lírico, no dan importancia a nada, todo está bien, porque han renunciado a todo, han abandonado sus aspiraciones, y aceptan lo que les venga. Si la realidad es un caos, el arte es un caos, si la razón y la lógica no son capaces de ordenar al hombre y sus obras, habrá que aceptarlo, y así en todo: valdrá más aceptarse así que equivocarse de nuevo. Este es el espíritu que guía el arte, la ciencia, la investigación posmoderna. Si buscamos un término que de modo general defina "la condición posmoderna", y atendiendo a nuestro enfoque crítico de la teoría de la literatura, podríamos encontrarlo en la "renuncia", en referencia a todas las seguridades en el arte y en su conocimiento, en las unidades, en los conceptos y en las categorías y relaciones.

El hombre de la segunda mitad del siglo xx está decepcionado respecto a su capacidad de creación, de conocimiento y de autocontrol, y adopta una actitud escéptica: lo niega todo. Niega para empezar al sujeto del conocimiento, niega a la razón como instrumento del saber, y no admite que la realidad sea cognoscible, ni en su ser ni en sus apariencias; renuncia a las grandes teorías y a los grandes relatos, es decir, a todo lo que construyó desde las perspectivas y con las facultades humanas en las que confiaba en la Modernidad y que ahora niega en la Posmodernidad. De momento, aunque se siguieron muchas precauciones mientras se tomó como instrumento, no hay renuncia expresa al lenguaje, que cobra especial interés en la investigación desde varias perspectivas: como constitutivo de la ciencia, en el "giro lingüístico"; como conjunto de signos que permite la comunicación, y es base del consenso como fórmula para la objetividad; como texto con sentido, para la hermenéutica, etc.

Si ampliamos un tanto la visión histórica, podemos pensar que el posmodernismo es uno de tantos movimientos, a la contra del anterior, que ha producido nuestra cultura en sucesividad y alternancia (la teoría de las constantes clásicas y barrocas, de los "corsi y ricorsi", de los racionalismos frente a los irracionalismos), y, de hecho, algunos historiadores lo han relacionado con otros momentos de crisis en la historia de la cultura: los terrores milenarios, el Barroco, la situación "fin de siècle", etc. Quizá ahora la oposición sea más fuerte, más intensa.

El cambio de la modernidad, en conjunto, a la posmodernidad, también en conjunto y sin entrar en oposiciones parciales que resultan a veces difíciles de concretar, es un cambio más profundo de lo que en principio parecía, difícil de percibir porque estamos metidos en él y carecemos de perspectiva temporal suficiente, porque algunas de las actitudes posmodernas producen más perplejidad que comprensión, porque no sabemos qué rasgos se afianzarán y cuáles pasarán sin dejar mucha huella, pero con todo creo que merece la pena detenerse en el tema a fin de clarificar cómo puede ser la literatura producida en este marco de referencias que le ofrece la posmodernidad; vamos a encontrar que en la lírica lo trivial sustituye a lo heroico, que en el relato los temas diarios se imponen a los grandes hechos, que en el teatro la indiferencia desplaza a las pasiones y la risa sustituye de nuevo a la catarsis trágica.

La relación de modernidad y posmodernidad ha inspirado la definición y ha señalado límites en los temas y en las actitudes de los investigadores. Jane Flax (1987) concreta varias oposiciones, basadas en algunos criterios menos discutidos; señalamos en los términos que más se hacen sentir en la literatura y en la teoría de la literatura: la negación de un personaje estable que dé unidad al sentimiento y al conocimiento; la negación de la ciencia, de la verdad, de la abstracción y generalización; la negación de la libertad; la negación del conocimiento como guía de conducta humana. Insistimos en que, de momento, parece que lo único que se libra de esta quema general es el lenguaje, donde el sujeto individual se convierte en colectivo; donde la realidad no penetra, porque el lenguaje del arte y de la ciencia no es referencial y crea su propia realidad; donde las seguridades y las certezas, lo mismo que la objetividad, provienen del diálogo y del consenso, etc. La objetividad queda reducida a la coincidencia de subjetividades, sin tener nada que ver con la realidad. El posmodernismo hace tambalearse todas las seguridades, porque incluso la reserva del lenguaje está muy socavada, pero lo logra sin polémica agresiva, mostrando indiferencia, falta de interés, con sonrisa despectiva ante las seguridades de la Modernidad y de la Ilustración.

La idea de la razón como facultad para el conocimiento científico y como guía ética para el hombre procede de Grecia y permanece constante en la cultura europea; la Modernidad con la Ilustración la había llevado a la exaltación, hasta que se estrella en Auschwitz, con el agravante de que las atrocidades han sido realizadas precisamente en la parte más avanzada del planeta, donde la razón era cultivada y exaltada sobre todas las facultades humanas y donde la filosofía había construido bellos discursos que lo explicaban todo. No es extraño que se genere un escepticismo radical ante el sujeto y sus facultades: si la humanidad, como un solo hombre, se hubiera puesto a pensarlo, la perplejidad sería absoluta; las reacciones posmodernas van en el mismo sentido. Este es el panorama histórico y social en el que la posmodernidad parece un brote esperado y natural, determinado e inexorable; y algunos creadores, algunos investigadores, dan entrada en sus teorías a los conceptos señalados. Lo raro es que sigan y que con ese clima de negatividad no queden varados en las orillas del escepticismo y dejen de crear y de escribir.

Según Habermas fue Hegel quien inauguró el discurso de la modernidad, sin romper con la tradición; fueron sus seguidores (Feuerbach, Kierkegaard, Marx, y, sobre todo, Nietzsche, para quien la razón es sólo una perversa voluntad de dominio) quienes propician la negación de los valores de la modernidad y abren la puerta a la posmodernidad.

La crítica que el posmodernismo hace a la razón parece razonable y parece suficiente para apearla de la estima de que disfrutó desde Grecia. Pero esta crítica parece también criticable de forma inmediata: parte de una utopía, la de creer que el hombre, si conoce el bien, lo sigue, y si así fuese, los sabios harían el bien y los ignorantes harían el mal; sobraría la libertad como facultad humana y como capacidad para elegir entre el bien y el mal, pues la razón lo llevaría inexorablemente al bien conocido. No es así, a la razón se le asignó, en todo caso, la función específica de alcanzar conocimientos; a la voluntad le corresponde realizarlos, y lo hace en forma independiente de la razón. No es la razón la causa inmediata del mal que hace el hombre,

sino la voluntad que, conociendo el bien y el mal, decide libremente. En ningún caso puede identificarse razón y voluntad. El conocimiento y la actividad que lleva a él, la ciencia, si es objetiva, ofrece en forma neutra los caminos para que la voluntad elija y decida. Es cierto que el hombre puede tener una razón comprometida antes y después de decidirse por el mal y luego acude a la razón para justificarlo, buscando razones o sinrazones, explicaciones y justificaciones, pero esto no significa que razón y voluntad sean la misma cosa. La crítica de la razón moral debe hacerse sobre su posible objetividad, no sobre su compromiso o su perversión; un rechazo de la razón no resuelve nada, si no podemos sustituirla de alguna manera; sería más acertado buscar garantías revisando las posibilidades de la razón. Por eso, se explica esa vuelta a los principios de la Modernidad (Jameson), y que, junto al posmodernismo y sus negaciones, haya escuelas que quieren instaurar otra vez la razón, aunque con exigencias y con esperanzas y expectativas diferentes de las que tuvo en la Modernidad. Habermas clama por la reinstauración de la razón lingüística, no la de pensamiento, por una razón general que alcance el consenso a través del diálogo, frente a la razón subjetiva. La teoría literaria clama por restaurar principios estéticos, éticos, sociales, etc. (García Berrio, 1989), porque no puede actuar sin criterios axiológicos o, por lo menos, ónticos.

El otro pilar de la Modernidad, la idea de progreso que identifica la cultura con el camino del hombre hacia la felicidad, es un eco de la idea romántica de la bondad y de la teoría hegeliana de la historia como realización viva del Espíritu que, se supone, nos lleva hacia buen fin, y todos al alimón. El posmodernismo cree que es ingenuo pensar que el progreso es cuestión de tiempo y hoja de ruta hacia lo mejor; no se contó con los dientes de sierra, propios de todo desarrollo humano en el tiempo, y eso suponiendo que haya una sierra que conduzca a alguna parte, que también está en entredicho. Desde luego, rechazada toda idea de trascendencia, la humanidad no tiene claro a dónde y por dónde camina, porque no sabe qué busca, si es que busca algo, quizá el progreso, la felicidad, la perfección, pero desconfía de su capacidad para encontrarlo.

Abatidas las dos bases: la razón y el progreso, caen por efecto dominó otras muchas seguridades, y se abre paso una nueva actitud ante el conocimiento, ante la ciencia, ante el arte, una nueva visión del mundo. De momento, se manifiesta preferentemente en negaciones totales o parciales, como la irreverencia ante la historia y ante los mitos del pasado, que son creaciones de la razón narrativa; en la anulación del tiempo y del espacio como coordenadas de orden y de referencia, y en la búsqueda consciente del anacronismo, porque la diacronía está sustentada en una concepción lineal del tiempo, de la que no tenemos ninguna garantía; y en la confusión y falta de fronteras que el sujeto tiene respecto a los espacios reales, oníricos, recordados, narrados, deseados, es decir, un ramillete de negaciones.

En la creación literaria el escepticismo y la negatividad se manifiesta en la subversión de géneros y de recursos literarios, cuyo dominio no garantiza nada, ni belleza, ni unidad, ni verdad, ni bondad; el escepticismo se manifiesta también, según hemos anunciado, en la renuncia a los temas generales o amplios y en el interés por los temas marginales, por la presentación fragmentada de la historia, por la visión paródica, por la distancia irónica, por el pastiche, el simulacro, la intertextualidad, es decir, por la ruptura de seguridades, de temas y de límites. Quizá la orientación actual hacia una crítica ética sea una reacción en contra del desinterés.

En epistemología advertimos la desestabilización ontológica del sujeto, que pierde la arrogancia de la autonomía, de la autenticidad y de la permanencia consciente; advertimos una crisis en la referencialidad de los términos lingüísticos y en la inseguridad con que se percibe la realidad; y advertimos la anulación de las relaciones del sujeto con el objeto, que constituían el esquema del conocimiento; y si no permanece ni uno ni otro, no hay relaciones posibles entre ellos.

La posmodernidad, pues, ha anulado todas las categorías y todos los apoyos que la Modernidad había salvado de las vanguardias, pues si éstas, al negar la mimesis como principio artístico, habían perdido el canon exterior que daba seguridad al crítico, el posmodernismo, al anular al

sujeto (la razón), al objeto y sus relaciones, lo barre todo; rompe además las seguridades kantianas: los conceptos elementales de la sensibilidad (espacio y tiempo), los conceptos *a priori* del entendimiento y de la razón, y todo lo que garantizaba objetividad, tanto la verificación como la falsación y, si acaso, admite, a partir de los años noventa, como fuente de conocimiento y de objetividad el consenso logrado con la intersubjetividad y el diálogo (Habermas).

7.1. Historia del movimiento posmoderno

Durante un tiempo hubo una prevención bastante generalizada ante el término posmodernidad que implicaba un rechazo, porque se relacionaba con actitudes poco serias; hubo también una relativa confusión hasta llegar a los perfiles que hemos señalado.

El sociólogo C. Wright y sobre todo el crítico Irving Howe (*Mass Society and Postmodern Fiction*, 1959), ambos de la izquierda neoyorkina, mostraron una actitud muy despectiva respecto al posmodernismo. Algunos críticos e historiadores, como Harry Levin (*What was Modernism*, 1960), creen que la literatura posmoderna está formada por textos mediocres, de epígonos, sometidos a las leyes del comercio y a los gustos de la burguesía; la posmodernidad podría interpretarse como una reacción de cansancio y vacío de las formas gastadas de la modernidad, pero sin ningún genio. Algunos consideran que es un movimiento progresista, otros lo tachan de reaccionario y nostálgico. Algunos lo incluyen en el modernismo, porque comparten algunos principios, como puede ser el rechazo del positivismo lógico; la mayoría lo consideran antitético del Modernismo. En principio, por los años sesenta, fue radical en sus posiciones, luego se atemperó; primero fue rechazado, luego fue admitido con su propia personalidad. Eco (1983) y otros autores lo definen como un estilo cuyas formas pueden incluso ser las tradicionales, aunque las usa de modo irónico, paródico, de simulacro; otros, como Jencks, lo consideran "la continuación del modernismo y su trascendencia" (1987: 3); "carece de objetivos, es anár-

quico, amorfo, inmoderado, inclusivo, está estructurado horizontalmente, y se dirige a lo popular" (Id, 1987: 4); otros creen que es un pastiche que intenta copiar lo clásico y además es represivo, como el fascismo. Es decir, se dijo de todo mientras el movimiento se iba afianzando en todos los campos, a partir del primero que fue la arquitectura.

La literatura inmediatamente anterior, la que gozaba de prestigio, llamada en su conjunto el "High Modernism", representada en inglés por autores como Yeats, Eliot, Conrad, Joyce, en italiano por Montale, Ungaretti, Svevo, Pirandello, o en español por Unamuno, la Generación del 98, Juan Ramón, Ortega, empieza a ceder, a partir de los años sesenta, ante esa emergente cultura posmoderna, cuyas manifestaciones literarias, pictóricas, cinematográficas se van imponiendo: el Pop Art, la poesía Beat, la Nouvelle Vague, el American Cinema... En narrativa los novelistas posmodernos coinciden en algunos de sus rasgos con la Modernidad, de modo que pudieron interpretarse como su continuación: la ironía, el realismo, el eclecticismo, etc., pero pronto se descubre que son actitudes que no parecen sentir en forma real y suelen presentarlas como pastiche. Es conocida la explicación que da Eco sobre el joven culto que ama a una mujer culta y no puede decirle "te amo locamente", pero sí puede decirle: "como diría B. Cartland, te amo locamente". La frase trivial, el tema tópico, pueden ser utilizados de nuevo si se distancia con el pastiche, la ironía, si se introduce mediante el sarcasmo, etc.; esto es el posmodernismo literario, aparte de otros rasgos que iremos señalando.

Puede explicarse que esta cultura del pastiche y del simulacro produzca desconcierto y perplejidad, y todo pueda ser considerado moderno y posmoderno, nostálgico y progre, porque depende del tono y de la distorsión.

Pasados los sesenta, la actitud despectiva ante el posmodernismo se abandona y se toman en serio sus manifestaciones; no como un divertimento ocasional, sino como formas que reponen a la nueva *episteme* común. En 1964 dos textos se convierten en verdaderos manifiestos del movimiento posmoderno: el de Leslie Fiedler, *The Death of Avant-Garde Literature* y el de Susan Sontag, *Notes on "Camp"*.

El primero celebra la nueva sensibilidad de la juventud americana, que califica de sentimental, burlesca y popular, y celebra a la vez la desaparición del elitismo de la literatura moderna, sobre todo la de aquellos autores que hemos citado como literatura excelente; la misma actitud valorativa seguirá S. Sontag, que se convierte en la más influyente ensayista de la "nueva sensibilidad".

Ya en los años setenta el arte posmoderno se difunde ampliamente y se hacen frecuentes teorizaciones, polémicas o descriptivas, sobre sus causas, sus formas y su razones. En 1971, Ihab Habib Hassan, profesor de la Universidad de Wisconsin, publica en la Revista *New Literary History* un artículo "POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography". Esta revista, junto a otras como *Critical Inquiry*, *Diacritics* o *Representation*, acogen las discusiones teóricas de los años setenta y los ochenta. Hassan habla de la "literatura del silencio" (Sade, la patafísica, el surrealismo, Hemingway, Kafka, el existencialismo, la antiliteratura, Genet y Beckett) y teoriza sobre la literatura posmoderna en *The Dismemberment of Orpheus. Toward Postmodern Literature* (Madison, University of Wisconsin Press, 1982). Hassan, el primero en considerar la posmodernidad como el efecto de una nueva *episteme*, cree que la llamada "literatura del silencio" se caracterizaba ya por el rechazo de rasgos de la Modernidad.

En 1972 William Spanos funda la Revista *Boundary 2*, cuyo subtítulo, *Journal of Postmodern Literature and Culture*, da fe de sus contenidos, y en un ensayo programático de ese mismo año, *The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination*, expone los que considera puntos fundamentales de su Poética: desintegración (del sujeto, de la sociedad, del mundo), apertura del texto (rechazo de desenlace, de trama, de la búsqueda de un sentido único) y destrucción de categorías internas. Efectivamente estos puntos coinciden en su negatividad de los caracteres propios de la *episteme* que sustentaba la Modernidad, aunque en realidad, muchos de ellos estaban presentes y reconocidos desde la primera Poética.

Para hacer la historia del movimiento posmoderno, que tanto relieve tiene en la creación literaria y en su es-

tudio, conviene recordar que la primera de las artes consciente de su posmodernidad, como ya hemos apuntado, fue la arquitectura que, en clara oposición al modernismo arquitectónico, implantó un estilo, idéntico en todo el mundo, con formas cuya principal característica consiste en prescindir de toda ornamentación y en seguir solamente líneas, planos y volúmenes geométricos. Es una actitud vinculada al desencanto y a la reconstrucción de postguerra, por eso se señala como fecha inicial del posmodernismo el medio siglo, fin de la Segunda Guerra Mundial. Tal actitud explicaría la austeridad de la reconstrucción de las ciudades destruidas por los bombardeos. Nos parece que, aparte de la austeridad material obligada, hay, sin duda, una razón para tal actitud, que también hemos apuntado arriba: sería una falta de fe en la persistencia de la obra en el tiempo, la inutilidad de su ornamentación, y el deseo de reducir el edificio a su funcionalidad: el hombre se disponía a satisfacer sus necesidades, pero había dejado de creer en sus facultades cognoscitivas y en sus placeres artísticos. La concentración de viviendas en bloques rodeados de espacios verdes fue una de las propuestas; otra fue la rehabilitación de edificios para usos diferentes del que habían tenido originalmente, según el contextualismo: la estación Príncipe Pío, de Madrid, pasa a ser un centro de ocio; los garajes o fábricas se convierten en museos, los almacenes en apartamentos... La idea básica parece ser la de no identificar formas con funciones, la de no cerrar posibilidades, la de no dejarse orientar por la fantasía y quedarse en la funcionalidad de lo necesario. La razón: una nueva guerra podía destruirlo todo otra vez.

La posmodernidad, iniciada con esta actitud en la arquitectura, pasa a otros ámbitos del arte y del saber y llega a ser un movimiento cultural, un estilo artístico, efectivamente una nueva *episteme*, incluso una condición económica, una actitud política y vital: pasa a la filosofía con Derrida o Rorty, a las ciencias sociales con Lyotard y Baudrillard y, aunque muchos de estos pensadores no llegaron a utilizar el término posmoderno, éste se impuso con el libro-manifiesto de Lyotard, *La condition postmoderne* (1979), donde, según anuncia el subtítulo, "Informe sobre

el saber", se plantean de un modo directo los problemas de la legitimidad y justificación del saber, centrándose en los relatos explicativos, de la ciencia y de la historia por medio del lenguaje; lo que realmente sucede es narrado, según las conveniencias del poder, en relatos que justifican las ideas que sean. La historia real era una cosa y lo que se nos contaba en los relatos históricos, lo que se llamaba efectivamente Historia, como género narrativo, era otra cosa. Contra los relatos justificadores arremete Lyotard.

El paso del posmodernismo arquitectónico a otros ámbitos del arte y de saber está propiciado por la crisis de la razón, por la desconfianza en el progreso, por la impresión que empieza a sufrir el hombre de que no se conoce a sí mismo (crisis del yo), ni es capaz de conocer o controlar mínimamente la realidad social y sus relaciones; la expansión y el afianzamiento de estas actitudes suele relacionarse con mayo del 68 en Francia y con las frustraciones que siguieron.

A mediados de los años 80 se generaliza el posmodernismo, en la ética y la estética, en la filosofía moral, la política, la sociología; se alteraron hábitos de consumo, se llevaron a cabo cambios en la apariencia, en el vestido y en el comportamiento sexual... Su implantación parece ya un hecho y, si bien sus manifestaciones no son uniformes, ni respondan todas a los mismos presupuestos, mantienen una cohesión en torno al "todo vale", y nada es fiable. Por otra parte, la convergencia con la filosofía y el escepticismo apoya el desencanto y la renuncia, que no es otra cosa el posmodernismo artístico y político.

7.2. Rasgos más destacados

No puede decirse, después del análisis sistemático e histórico que hemos hecho, y aunque haya sido en líneas muy generales, que el posmodernismo sea simplemente una reacción contra los valores del modernismo. La filosofía advirtió pronto que se trataba de una nueva *episteme*, diferente de la clásica y enfrentada directamente a la moderna. Si la Modernidad encontraba sus apoyos en el uso

de la razón y en la aspiración al progreso, la posmodernidad se explica por dos palabras clave: "renuncia" y "caos". La confianza en el progreso desemboca en la renuncia y la idea tradicional de orden cede a la confusión y caos. Estéticamente se produce la democratización cultural, éticamente se anulan las fronteras entre el bien y el mal, no se reconoce jerarquía ni excelencia alguna; se consideran al mismo nivel artístico los géneros tradicionales, la subliteratura, la ciencia ficción, la novela negra, la policíaca, o bien el cine negro, el cómic, el pastiche, lo marginal, la cultura de los pueblos colonizadores y colonizados (literatura poscolonial); a todo pretende dársele el mismo estatus cultural; en segundo lugar, se busca la fragmentación de los temas evitando referencias a lo abstracto y a los conceptos generales y se sustituye la selección por la totalidad, eliminando todo juicio de valor y toda jerarquización; la persona deja paso a la gente, porque se produce la pérdida de la identidad individual; desaparece la diferencia entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, todo es simulacro, se eliminan límites y "todo vale", y no porque todo sea valioso, sino porque nada lo es. Es la democracia cultural: un rasero que todo lo iguala por abajo, porque es imposible la excelencia generalizada.

Perry Anderson (1998) señala tres causas que propician y configuran la posmodernidad: la desaparición de la burguesía y su moral, los grandes logros de la tecnología y la imposición de un solo modelo político, el democrático.

La desaparición de la moral burguesa implica la muerte de la Modernidad, pues ya no queda nada a que oponerse: la burguesía fagocita a las vanguardias porque se hace vanguardista; la tecnología ofrece facilidades a la cultura y hace posible su extensión, aunque no implica unas formas determinadas; el modelo político de la democracia se impone a todas las obras humanas, incluida la ciencia y la creación artística. Permanece quizás un reducto inasequible, según parece, pues, aparte de la posible influencia del modelo de mundo en la trama de la novela y en los temas que políticamente son correctos en democracia, la obra literaria es difícil que conozca autorías en colaboración y cambios sustanciales en el sujeto, por la parte autorial, por

más que se impongan y se generalicen por la parte lectorial.

Para H. Forster (1983) existe una "posmodernidad de reacción", que parece caracterizarse por una tensión interna, neoconservadora y tradicionalista y una "posmodernidad de resistencia" (Jameson), que Perry Anderson (1998) llama citramodernismo y ultramodernismo.

Finalmente destacamos como tema interesante para nuestro campo literario la forma en que el modernismo se relaciona con otros movimientos actuales. Aparte de la inclusión, o no, de la deconstrucción, el multiculturalismo, el pensamiento débil y otras tendencias bajo la etiqueta común de posmodernismo, siguiendo el criterio de que tienen en común la actitud negativa, hay quien considera también al feminismo dentro de la posmodernidad. En la teoría literaria feminista hay algunas coincidencias que avalarían su inclusión: el espíritu crítico de ambos movimientos, el hecho de que lo femenino haya sido considerado siempre marginal en sus autoras, en sus obras, en las obras de hombres con visión machista, tanto de composición como de lectura, etc. El interés que el posmodernismo muestra por todo lo que antes había sido considerado secundario y marginal, justificaría que incluyese el movimiento literario feminista. Hay quien se resiste a esa inclusión, por ejemplo, Rodríguez Magda (1989) señala que aunque el feminismo, como la posmodernidad, lleva a cabo la deconstrucción del sujeto y de la Historia, no llega a consumarla, pues reconoce un sujeto residual, el femenino, para reclamar derechos y una historia que revise el pasado para reclamar lecturas no realizadas o mal realizadas desde la perspectiva femenina. Las mujeres escriben, tienen su modo de ver el mundo y su modo de leer la obra literaria, y reclaman un espacio para sus obras y una revisión de la literatura desde su óptica. Sea dentro o fuera del posmodernismo, el feminismo es un movimiento con fuerte personalidad, que epistemológicamente aporta un presupuesto, quizá nunca demostrado, la diferente visión del mundo de hombres y mujeres, que repercutiría en la diferenciación de autores y autoras, y de lectores y lectoras.

Los estudios, las polémicas, las diversas denominaciones "posmodernas", los límites y relaciones con otros movimientos, etc., dan fe de un movimiento que no está estabilizado, que, aparte de su "oposición" a la Modernidad, busca sus relaciones y su propio estatus, y que produce un cambio notable en la literatura y en la teoría sobre la literatura, razón por la cual le hemos dado bastante extensión en nuestra crítica del conocimiento del siglo xx. Todavía vamos a destacar, aunque brevemente, dos autores que mantienen pretensiones críticas de totalidad e intentan definir el posmodernismo por sus rasgos más sobresalientes. Son J. F. Lyotard y J. Baudrillard.

El estudio de Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (1979), parece haber fijado definitivamente el término "posmoderno" y afronta, según aclara el subtítulo y desde una perspectiva epistemológica, el fenómeno del posmodernismo; pretende precisar su estatus científico centrándolo en los problemas del discurso verbal en la sociedad posindustrial, donde, según Lyotard, el saber científico es solamente una clase de discurso caracterizado por dos funciones: servir de medio para la investigación y acoger el conocimiento para transmitirlo. El saber científico se expresaba en forma de relato (narración), pero la sociedad actual, que cuenta con conocimientos e instrumentos cibernéticos, exige que el saber pueda traducirse en cantidades de información (*bits*), pues, en caso contrario, lo elimina; el conocimiento se ha convertido en un valor de uso intercambiable como "juego de lenguaje", parte de "nudos de circuitos de comunicación", "redes flexibles de juegos de lenguaje" que han sustituido el saber narrativo.

Las reglas de juego del saber científico son la argumentación, las pruebas, la demostración; las reglas de juego del saber narrativo tienen su legitimación en la pragmática de la transmisión y en la performatividad: un discurso es legítimo si comunica y consigue su fin. Según Lyotard, el saber científico está presidido por la exigencia de legitimación con sus propias normas; el saber narrativo lucha en la sociedad, es "salvaje, primitivo, subdesarrollado, atrasado, alienado", y domina la historia del imperialismo cultural que impuso Occidente.

Lyotard rechaza, como en general el posmodernismo, al sujeto como entidad capaz de dar unidad al conocimiento, rechaza la idea de un fin único para la historia (progreso) y busca la verdadera "condición" posmoderna y una nueva fuente de legitimación que no sea el sujeto.

Por otra parte, la negatividad, según la explica Lyotard, se origina en el deseo de conocer el mundo, superando las interpretaciones que se han dado, y en la esperanza de cambiar lo que convenga. La negatividad consiste en destruir para partir de cero, sin imposiciones externas.

El problema para la ciencia actual, con sus cantidades de información y sus redes de juegos del lenguaje es el mismo que tuvo siempre la ciencia argumentativa y narrativa: ¿quién decide las condiciones de lo verdadero? La cibernética divulga y transmite conocimientos, pero no los crea. El problema de la legitimación de los principios y de la verdad es anterior al imperio de los *media*, y es indiferente, en general, al problema de la transmisión del saber, tanto si se hace por medio de relatos, como si se hace por medio de unidades cibernéticas.

El posmodernismo niega la trascendencia, la abstracción del pensamiento y, en sus investigaciones sobre lo intrascendente y lo marginal, dice que renuncia al criterio de autoridad; sin embargo, señala el consenso de los expertos como prueba de que las reglas son buenas, y esto no deja de ser una falacia porque, al fin y al cabo, lo que se hace es la sustitución de la autoridad del científico por la autoridad que proviene del consenso del grupo de sabios, a los que ¿quién les da patente? La legitimación política recae en el consenso del pueblo (democracia), la legitimación de la ciencia se hace recaer en el consenso de los expertos. Y añadimos que a este paso la bondad literaria se cuantifica en el número de ventas, como índice del consenso de los lectores. La cuestión es tan espinosa como siempre lo ha sido.

Para Lyotard la ciencia estaba dirigida por un gran relato político o ético, admitido por la mayoría de los hombres, en el que encontraban sentido los saberes cuya finalidad no era otra que defender el derecho a la libertad, y crear la sociedad sin clases. Cada una de estas formulacio-

nes se apoya en un metarrelato: el que procede de la Revolución francesa (la humanidad como dueña de sí misma y responsable de su historia), y el que puede vincularse a la idea hegeliana de la Historia y finalmente el marxismo (la manifestación del Espíritu como Progreso general de la Humanidad, que, según la izquierda hegeliana, tenía como meta la sociedad sin clases). Pero los metarrelatos han perdido su credibilidad, porque no buscan la verdad sino el poder y, cuando esto sucede, la sociedad entra en el posmodernismo. La muerte de los ideales de libertad social y de progreso, que daban razón de ser al pensamiento moderno, dan paso a la posmodernidad, que es la lucha individual contra el sistema dentro del sistema.

La muerte del concepto de progreso es también la de la historia; el final del colonialismo confirmó que la cultura europea no era la única, que el pasado, lo mismo que el presente, tiene muchos puntos de vista; la realidad no es estable, sino diversa, y su interpretación lo es más aún. Lo general es sustituido por lo particular, lo abstracto por lo concreto, lo necesario por lo contingente. Por todas estas razones, Lyotard cree, frente a Habermas, que la Modernidad no es que esté incompleta, es que está liquidada. Auschwitz y el estalinismo, la han agotado.

Baudrillard coincide con Lyotard en el punto de partida: la sociedad occidental más avanzada ha entrado en la posmodernidad a causa de los medios y los sistemas de información. En su libro *Cultura y simulacro* (1978) reúne varios ensayos: "La precesión de los simulacros", "A la sombra de las mayorías silenciosas", "El fin de lo social..."), en los que explica su teoría de la realidad y el simulacro a partir de la metáfora del cuento de Borges en el que unos cartógrafos trazan un mapa tan exacto que coincide con el territorio que representa. Lo real se convierte en mapa, en "simulacro". En la cultura actual no se tienen en cuenta los referentes, porque son inasequibles y porque no interesan; todo lo cultural es signo artificial (simulacro), porque ha desaparecido su referente. Los signos han suplantado a la realidad, las imágenes han asesinado al modelo y es imposible la verdad: "no se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad

ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad" (1978: 30). La aproximación al "giro lingüístico" es evidente: el ser no interesa (o no es asequible), interesa solamente el lenguaje que construye el conocimiento.

Baudrillard, en uno de sus artículos ("El éxtasis de la comunicación", 1983), argumenta que la relación s—o es una oposición radical, como la de un espejo. Sujeto y Objeto eran dos conceptos relacionados, pero distintos. La comunicación actual hace que el sujeto y el objeto pertenezcan al mismo espacio plano; y la mimesis, puesto que no hay realidad, no es posible. El individuo, convertido en masa, no tiene criterio; es educado en sus gustos y obligado en su consumo según las modas de los grandes almacenes generales en todo el mundo, por tanto, el consenso es un *a priori* impuesto. El fin de la civilización parece inexorable. En esta situación, no hay lugar para la esperanza, y parece que todo apunta al final de la civilización.

Lyotard y Baudrillard no señalan unas causas y unos rasgos del posmodernismo diferentes de las que ya habían sido destacadas por los autores que hemos reseñado y que se concretan en el rechazo de los principios generales de la Ilustración: razón y progreso; niegan la posibilidad de la ciencia como conocimiento general; mantienen que lo que se daba por ciencia era en realidad un relato, una interpretación semiótica de la realidad; tienen una visión "débil" de la ciencia; sostienen la desjerarquización del conocimiento, del arte, del gusto, y hasta de la opinión; un marcado interés por lo local frente a lo universal, por el microrrelato frente al relato; niegan la autoridad como voz privilegiada, a no ser en un amplio consenso; reseñan la asunción de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, y la sustitución de la palabra por la imagen, o del logocentrismo por el iconocentrismo.

Habermas resume este escepticismo posmoderno interpretándolo como una "crisis de legitimación" de los valores en que creía la modernidad. La novela actual y el teatro recogen esta disposición negativa de la humanidad y paradójicamente reflejan una realidad desoladora sin principios, sin valores, construida sobre presentes sucesivos, en los que no les vale el pasado ni buscan el porvenir.

7.3. Deconstrucción

En 1966 la Universidad John Hopkins reunió a varios investigadores (filósofos, filólogos, psicoanalistas, etc.) para discutir el problema de "Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre"; entre otros, R. Barthes, J. Derrida, L. Goldmann, J. Lacan, N. Ruwet, T. Todorov. Derrida presentó una ponencia titulada "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", en la que adelanta ideas que más tarde expondrá ampliamente en *La escritura y la diferencia*, en *De la Gramatología* y en *La Diseminación*, obras básicas de su pensamiento que dan lugar al movimiento deconstruccionista. En principio Derrida es filósofo, pero entre 1971 y 1975, mientras era profesor en la Universidad de Yale, orienta su interés a los problemas de estética y de literatura y, sobre todo, al lenguaje literario: "Mon intérêt le plus constant, je dirai même avant l'intérêt philosophique, si c'est possible, allait vers la littérature, vers l'écriture dite littéraire" (1990: 443).

Fue seguido en Estados Unidos por algunos críticos literarios, y a finales de los setenta se constituye la llamada "escuela de Yale", de clara posición deconstructivista, que suscita y participa en polémicas críticas y literarias (con W. Booth, que los llama terroristas de la crítica), en las que Derrida es voz autorizada.

La prevalencia y casi exclusividad que los Nuevos Críticos habían tenido en las universidades americanas después de la Segunda Guerra Mundial fue sustituida entre los años 70 al 90 por Derrida y sus discípulos. Algunos historiadores incluyen a la deconstrucción simplemente entre los posestructuralismos, con el feminismo, el psicoanálisis, o el marxismo (Culler, 2000: 150), otros lo vinculan con el posmodernismo por su coincidencia en la negatividad.

A pesar de que la crítica deconstructiva se dirige contra teorías muy implantadas, fundamentalmente la metafísica de tradición alemana y la lingüística estructuralista, no tuvo demasiado relieve en Europa, a no ser algunas de las ideas de Derrida, relacionadas o coincidentes con algunas de la Estética de la Recepción, o también algunas de Bloom con Freud, y de Hartmann con los románticos y con Mukarovski.

La posición de Derrida no se reduce a negar la posibilidad de una crítica literaria, es algo más, pero hay que situarla en su contexto epistemológico para comprender su alcance. En 1982, C. Norris, publica su obra *Deconstruction* (que revisará en la edición de 1991) en la que señala los orígenes del movimiento frente al New Criticism, estudia a sus autores y analiza la amplia repercusión bibliográfica que tuvieron.

Derrida, a fin de sobrepasar los prejuicios de un racionalismo que le parecía excesivo, formula sus tesis contra el estructuralismo y contra la "teoría de los actos de habla", de la escuela de Oxford (Austin). Según él, el texto literario no responde a una estructura unívoca de conceptos, y, por tanto, el problema básico de una ciencia de la literatura es cómo se conceptualiza el arte literario, pues el objeto de la ciencia son los conceptos. Derrida concibe la deconstrucción como una subversión sistemática de la metafísica europea y una crítica al predominio del concepto y de la conceptualización, particularmente como la sigue el sistema filosófico de Hegel y las teorías lingüísticas de Saussure (Zima, 1994: 93). Los conceptos que utilizan estos sistemas están, según Derrida, plagados de ambigüedades y contradicciones, que proceden de sus presupuestos metafísicos.

A fin de alcanzar una perspectiva adecuada para hacer una crítica epistemológica a la deconstrucción, nos remontamos a las teorías kantianas, concretándolas en el tema de la conceptualización del arte.

En forma esquemática, podemos decir que Kant había mostrado su escepticismo sobre la posibilidad de una ciencia sobre el arte, porque el signo artístico es polisémico, evoca ideas, pero no se identifica con conceptos; el juicio estético se funda en conceptos indeterminados que suscitan imágenes no reducibles a conceptos lógicos. Derrida ve en esto una contradicción, porque lo bello está concebido, por tanto, *con* y *sin* concepto; y para superar la contradicción, hay que situarse decididamente en la negación de una posible ciencia del arte, puesto que éste no es reducible en ningún caso a conceptos, ni siquiera indeterminados.

La posición de Hegel se situaría en otra posibilidad: al

admitir un conocimiento totalizante en el que hay una síntesis de sujeto y objeto, no hay por qué hablar de un objeto inasequible al conocimiento: en un proceso dialéctico de la totalidad, el sujeto cognoscente reconoce en el objeto su propia creación. La idea de la identidad del sujeto y el objeto ya está en Fichte y es la base del idealismo gnoseológico. Hegel, en su *Fenomenología del espíritu* (1807), muestra que la oposición entre el espíritu y la realidad se resuelve en el conocimiento absoluto tanto en el plano histórico, fenomenológico y lógico, como en el estético y, por tanto, es posible una filosofía y una ciencia de lo bello. Los conceptos sobre el arte son como todos los demás de las ciencias reconocidos por el sujeto en su identificación con las manifestaciones exteriores de su espíritu.

Los derridianos suponen la contraposición a la tesis hegeliana: el arte no es un modo de conocimiento y no tiene por qué estar subordinado al logos. Derrida y los críticos deconstructivistas (Hartman, Miller y De Man) tratan de señalar los límites del pensamiento conceptual e insisten en la importancia del lenguaje figurativo y en la autonomía de la expresión literaria respecto al concepto, al logos.

Haciendo un esquema de secuencias elementales, podemos señalar que para Kant, los conceptos sobre el arte son posibles, aunque tienen una naturaleza diferente de los lógicos, pues son indeterminados; para Hegel, el sujeto alcanza el conocimiento del arte (espíritu que se manifiesta en la materia), porque se reconoce en él y no tiene que seguir paso alguno; para los derridianos, no es posible aceptar conceptos indeterminados, como serían los del conocimiento del arte, porque no responden al logos, es decir, no serían conceptos y, por otra parte, rechazan el idealismo hegeliano. Y junto a la negación de conceptos del arte y de un conocimiento científico del arte, niegan al sujeto, al que creen una noción metafísica, tan contradictoria y múltiple como el objeto.

P. de Man y J. H. Miller afirman que los textos literarios, como los filosóficos, están plagados de contradicciones, de ambivalencias, de polisemias, de aporías, lo que impide su coherencia, el conocimiento global y su explicación lógica, una conceptualización; el logos resulta, por tanto, una

categoría extraña en el ámbito de la literatura y del arte en general.

La línea de deconstrucción de la metafísica, que se había iniciado en Nietzsche y seguida por Heidegger, culmina así en Derrida. Nietzsche había atacado sistemáticamente el concepto metafísico de verdad; para él resulta imposible la pretensión de los racionalistas y de los hegelianos de legitimar el conocimiento y la verdad; la censura la extiende también al concepto de esencia, a la metafísica y a todo el sistema hegeliano.

Derrida adopta un tono descalificador y amplía las negaciones contra la metafísica y contra el estructuralismo; critica los conceptos básicos de la teoría, sobre todo los más conocidos y aceptados: verdad, esencia, apariencia, principio, final, ser, etc; rechaza los métodos hasta los más elementales y básicos, como el binarismo y sus oposiciones: bien/mal, presencia/ausencia, significante/significado, original/derivado, principal/suplementario, etc; desconfía de los recursos retóricos, como la metáfora, que no se refiere a nada y detrás sólo oculta el vacío; en general, rechaza la tiranía del lenguaje: logocentrismo, fonocentrismo. Metafísica, métodos sistemáticos, retórica, etc., deben ser superados, porque son un lastre para el pensamiento. Para ello, e inspirándose en el término con que Heidegger atacó a la ontología, *Destruktion*, propone un método de *deconstrucción del lenguaje*, para purificarlo.

La purificación del lenguaje se inicia con una crítica dirigida particularmente contra Saussure y los estructuralistas, pues no es cierto lo que afirman: que la lengua es un sistema cuyas unidades se oponen mediante diferencias. La gramatología debe estudiar en qué diferencias se basan los significados antes de organizar los sistemas de oposiciones. La deconstrucción está, pues, en el polo opuesto del estructuralismo y cree que se debe acabar con las estructuras lingüísticas. Los estructuralistas señalan las diferencias de las unidades lingüísticas tanto en las oposiciones fónicas como en las morfológicas y semánticas (b/p; masculino/femenino; rico/pobre); Derrida mantiene que si se siguen estas diferencias se reduce la capacidad humana de establecer relaciones más amplias, se crean centros artifi-

ciales, oposiciones falsas, que deben ser superadas mediante una metacrítica de los lenguajes literarios. Los discursos críticos que parten de esas oposiciones se quedan en ellas y no pasan de ser paráfrasis mal hechas de los textos, para ocultarlos más que para aclararlos; es necesario destruir, deconstruir y empezar de nuevo.

La deconstrucción tiene como presupuesto más general en semántica que el texto, puesto que tiene muchos sentidos, no tiene ningún sentido definitivo y ninguna significación puede considerarse verdadera; queda excluida, por tanto, la seguridad en la interpretación y rechazado el conocimiento científico, si a éste se le exige seguridad y objetividad. Respecto al texto literario, el lector no tiene que recuperar un significado virtual propuesto por el autor (coincide con las tesis literarias del New Criticism y con todos los formalismos que se oponen a la "intencionalidad del autor"); es más, el texto no tiene un significado, porque no hay posibilidad de precisarlo, justo por exceso de significación; por su parte, la crítica literaria, en muchas ocasiones, no suele interesarse por el texto sino por la refutación de una lectura realizada por una escuela crítica anterior.

Para fundamentar sus tesis, Derrida se apoya en lecturas de textos con alguna ambigüedad semántica que impide decidirse por una interpretación unívoca; luego generaliza la idea aplicándola a todos los textos y afirma que ninguna interpretación es más adecuada que otra. Suelen ser textos excepcionales y me parece que no prueban nada, a no ser la inseguridad en los límites.

Más que de polisemia de los textos literarios, es decir, de múltiples sentidos, conviene hablar de imposibilidad de alcanzar un significado indudable, y lo que conviene estudiar en el texto es, según Derrida, la "dissémination" (*La dissemination*, 1972), es decir, hasta donde llegan sus posibilidades. Este concepto, que Mallarmé había incorporado a la crítica literaria francesa, se convierte en clave del deconstruccionismo. La tarea propuesta por la hermenéutica de precisar el significado es considerada una pérdida de tiempo, pues lo que la crítica debe buscar en el texto es la "diseminación", es decir, ilustrar la ambigüedad cada vez con más textos.

En resumen, Derrida hace de la excepción de algunos textos la norma: si uno es ambiguo, todos son ambiguos. Si hay textos claros y polivalentes en su claridad (riqueza no significa oscuridad) hay que renunciar a toda posibilidad de comprensión certera. El crítico y teórico de la literatura tiene como tarea espigar los casos de ambigüedad de los textos literarios. La polivalencia específica del texto literario que se basa en su falta de referencia, según aclararon los New Critics y que lleva en la Estética de la Recepción a reconocer un papel relevante al lector, es, para la deconstrucción, causa suficiente para negar el sentido y la posibilidad del conocimiento científico.

Las tesis derridianas fueron asumidas por la llamada "escuela de Yale", constituida por los autores citados, que las aplican en sus análisis y las defiende frente a ataques más o menos generalizados; contribuye a su cohesión el hecho de que todos mantienen una preferencia por el estudio de autores románticos en los que encuentran confirmación a alguna de sus ideas, precisamente por la tendencia romántica a rechazar las normas y los esquemas.

Quizá el autor más destacado y más extremoso del grupo es P. de Man, que ha aplicado su crítica sobre autores de la tradición metafísica idealista alemana, apoyándose prevalentemente en ideas de Nietzsche. Su obra más importante, *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, New York, OUP (1971), ha sido traducida al español por la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico, 1979). Sigue la postura de los Nuevos Críticos que se habían alineado con Kant (Ransom particularmente) en el rechazo de una crítica literaria científica (en la forma que hemos aclarado) y se opone frontalmente a Hegel al negar toda posibilidad de explicar conceptualmente el arte. Cree de Man que los críticos, con sus teorías, generan la ceguera del lector y no facilitan la comprensión de los textos.

El crítico impone la búsqueda de la unidad del texto para comprenderlo y esta es una "mala lectura". Frente a los Nuevos Críticos, cuyas lecturas se orientaban a mostrar la unidad y la coherencia fonética, sintáctica y semántica del texto, lo que no excluía su polivalencia, De Man cree que el crítico tiene el deber ético de señalar las contra-

dicciones y las incoherencias, y de demostrar la "ilegibilidad" del texto. Cada texto tiene su propio sistema retórico para crear su ambigüedad y sus diferencias que permiten lecturas diversas. Cada una de las lecturas da valor a unos signos determinados en su valor alegórico, y cada una es una mala lectura (*misreading*), pues en ningún caso se ponen todos los signos en juego y se escapa mucho sentido. La historia de la literatura no es más que la historia de las malas lecturas.

Como para P. De Man, también para J. H. Miller, la ética de la lectura consiste en reconocer el carácter contradictorio e ilegible del texto y el fracaso de la lectura, y sobre todo en no forzar el texto para someterlo a un discurso conceptual. El crítico está obligado a hacer una lectura honesta, que establezca un diálogo auténtico con el texto, sin ocultar sus contradicciones y aporías. Destacamos que, a pesar de las coincidencias sobre la lectura, Miller cree, frente a de Man, que la crítica puede ser científica.

Creemos que el enfoque ético genera de inmediato un problema epistemológico: ¿qué seguridad hay para saber que la lectura buena es la ética y no la conceptual? ¿Las contradicciones, ambigüedades y aporías que una lectura deconstructivista descubre en el texto, están realmente en él, o son proyección del crítico? ¿Qué garantía se aduce en su favor para eliminar la unidad y la coherencia o las estructuras semánticas que un crítico encuentran en el mismo texto? Porque si la verdad es inasequible, como el concepto, ¿qué crítica es la más adecuada?, ¿qué papel desempeña la crítica? La crítica se hace para comprobar la verdad de una teoría, pero si la verdad no es asequible ¿cómo se puede considerar buena la crítica ética frente a otro tipo de crítica, por ejemplo la conceptual o la formal?

Otro deconstructivista notable es G. H. Hartman, que insiste en la imposibilidad de que la crítica sea científica, y, con los románticos, considera la crítica como una extensión de la obra, un género creativo, en el que el lector es el "autor aumentado" (el crítico artista, de O. Wilde). De este modo estima que sus obras críticas están en simbiosis con las obras literarias que comenta. La noción de *simbiosis* preside sus comentarios de la obra de W. Wordsworth: los

poemas se amplifican como un eco de voces en el discurso crítico.

Influido por Nietzsche, a quien considera punto de partida de la deconstrucción y de la crítica del futuro, Hartman rechaza radicalmente a Hegel, que es el pasado, el saber absoluto; para él, el lector no es un autor secundario o un autor aumentado, sino un creador autónomo, y la crítica es una verdadera "poética lúdica". Frente a de Man y Miller, que sitúan el centro de sus análisis en la contradicción formal de los textos, Hartman, romántico y nietzscheano, está más interesado en la apertura del texto. Su posición deconstructivista es moderada y pragmática, y menos radical que Derrida; como Barthes, busca el "placer del texto", en la lectura demorada, no el rechazo. Es interesante señalar en Hartman una coincidencia con la tesis de Mukarovski sobre el texto en su dimensión de "artefacto/objeto estético"; para Hartman las distintas lecturas (metacríticas) no sustituyen unas a otras, sino que son acumulativas, de modo que a la obra hay que añadir las lecturas que se han hecho de ella a través del tiempo, pues son interpretaciones que la enriquecen.

Su teoría se apoya en tres conceptos básicos que llama demora (*delay*), indeterminación y negatividad. La demora o lectura atenta y calmada, garantiza una hermenéutica abierta que destaca las ambigüedades y la polisemia del texto, pero sin prisas para superarlas (placer del texto). La indeterminación y la negatividad son conceptos que comparte con el resto del grupo.

Finalmente destacamos la posición de H. Bloom, al que epistemológicamente podemos considerar síntesis y puente entre el deconstructivismo y las teorías psicocríticas y sociológicas.

Bloom participó en un volumen colectivo, *Deconstruction and Criticism* (1979), con Derrida, Miller, Hartman y de Man, por lo que se le incluyó en el grupo de Yale. Pero él aclaró que el título de ese volumen era una especie de broma en la que los otros cuatro eran la deconstrucción y él el crítico, y niega que sus tesis estén vinculadas a la deconstrucción. A pesar de esta negativa, y a pesar de las diferencias que efectivamente mantiene con los otros crí-

ticos de Yale, tiene indudables coincidencias, por ejemplo, el interés por el romanticismo y la admiración por Nietzsche, y también quizás el enfoque retórico de su crítica. Las diferencias más notables están en su propuesta de una lectura del texto literario desde concepciones psicoanalíticas y también un tanto cabalísticas.

Hartman proyecta el complejo de Edipo hacia la interpretación de la evolución literaria, y afirma que el poeta forma parte de la corriente de la historia y se nutre de lo ya escrito, principalmente de los textos de un precursor al que admira sobre los demás, y en el que ve la figura del padre. Para afianzarse a sí mismo y para independizar su estilo, el escritor debe matar a su "padre", superándolo; de este modo se liberará de la "ansiedad de la influencia" y alcanzará la madurez, la plenitud de su estilo y de su arte.

Esa interpretación psicoanalítica de la historia literaria se complementa con una interpretación deconstructivista, según la cual, la historia de la literatura avanza de modo que cada poeta deconstruye lo anterior para definir su propio "espacio". El "poeta fuerte", con personalidad, original, logra librarse de la "influencia" paralizante del modelo (Padre) y establece su propio modo de creación. También en este argumento referido a un entendimiento psicocrítico de la historia, advertimos un eco de las teorías deconstructivistas, en el concepto de "ambivalencia", aunque no esté referido al texto sino a la relación del autor con su modelo; una relación que oscila entre el amor y el odio, la propia del complejo de Edipo; expresamente Bloom dice que "el amor inicial por la poesía del precursor se transforma rápidamente en un combate revisionista, sin el cual la individuación sería imposible" (1975: 10).

El revisionismo y la ambivalencia de admiración y odio, que experimenta el creador, se da también en el crítico respecto a los críticos precedentes y a las teorías formuladas anteriormente. El mismo Bloom toma posiciones respecto a Freud, y afirma que él nada tiene que ver con la crítica psicoanalítica. El encuentro con el precursor desarrolla un proceso que procura la diferencia y la autodefinición, y crea un sistema de correspondencias entre la actitud revisionista, las pulsiones psíquicas y las figuras retóricas.

Bloom, para señalar la trayectoria de la creación literaria, sigue un esquema de seis pasos, entre exotéricos y originales en sus denominaciones: admiración por el Padre; fuerza de la propia inspiración; una personal percepción del mundo; revisión del propio pensamiento; superación de la forma admirada y creación propia. Para el crítico la mayor dificultad de la deconstrucción es la incapacidad de relacionar la retórica del texto con la psicología del individuo y con su contexto social. El Yo, el texto y el contexto intervienen en la creación literaria, y actúan en consonancia: el yo debe canalizar sus relaciones con el Padre, el texto debe acoger la inspiración bajo formas retóricas que suelen ocultar la personalidad, y el contexto forja las vinculaciones psicológicas, casi siempre inconscientes, del poeta.

Bloom hace una revisión de la ontología literaria, formula una especie de génesis de la obra en relación con el sujeto y su entorno, se inserta de un modo original en la historia de la metodología crítica y deja en una especie de limbo cultural, entre exotérico y místico, las causas y fines de la literatura, como parte de una historia que no recorre un camino de progreso sino que sucesivos peldaños en los que uno fundamenta al otro y es superado por él.

El pensamiento de Bloom se manifiesta en publicaciones como *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1973, y *A map of misreading*, New York, OUP, 1975; *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1966.

En resumen, y desde una perspectiva epistemológica, el deconstructivismo niega que la obra literaria pueda llegar a ser objeto adecuado para un estudio científico, debido a sus contradicciones e incoherencias de fondo y forma; niega que sea posible alcanzar una comprensión sobre un significado que no es unívoco; señala que la función del crítico no es hacer ciencia, sino identificar y describir las incoherencias y la diseminación del texto; y también niega que sea posible alcanzar la verdad, y menos la certeza.

Estudiar la *dissémination* a fin de tener una lista de ejemplos de textos contradictorios e incoherentes, no parece un deporte que suscite mucho entusiasmo entre los investigadores; renunciar a la esperanza de alcanzar cono-

cimientos verdaderos y generales, se hace muy cuesta arriba para la razón. Y pensar que la historia literaria es una sucesión de reacciones siempre puntuales contra la obra de un escritor anterior, no es muy estimulante, parece que estamos demasiado limitados y que la historia impone sus leyes y las seguirá imponiendo. La originalidad, la belleza y otros valores literarios parecen más autónomos y se liberan de los cauces estrictos que señalan estos críticos.

7.4. Pensamiento débil

Un grupo de investigadores de la Universidad de Turín, encabezados por G. Vattimo y P. A. Rovatti, usaron en 1993, la expresión de "pensiero devole", para dar nombre a una corriente que, entre otras, puede caber bajo el rótulo de posmoderna. Se conoce también como "ontología débil", "ontología del declinar" y "ontología decadente". Es una escuela de desencantos, de negaciones, o al menos, de fuertes limitaciones, sobre todo en filosofía, pero también en la ciencia literaria, como vamos a ver.

El Pensamiento débil parte de un rechazo de la jerarquización de la cultura que distingue grandes teorías y grandes temas frente a las teorías y temas limitados o marginales; prefiere estudiar lo pequeño, porque así es más evitable el error; en este sentido, Vattimo sigue de cerca las tesis de Lyotard y tiene alguna vinculación con otros filósofos como Derrida, Rorty y Habermas. No seguimos sin antes advertir una contradicción en este punto de salida: si el pensamiento débil se identifica con los temas limitados y marginales, lo hace después de seleccionarlos en el conjunto de la cultura frente a los grandes temas, que, por tanto, son reconocidos también; y si hay temas grandes y pequeños, hay jerarquización en sus estudios.

Para Vattimo (1994: 10; 1995: 2) la Modernidad deja de existir cuando "desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como entidad unitaria"; entonces empieza la posmodernidad, que se caracteriza porque no tiene una base única, o una normativa general, como tuvieron otras escuelas (estructuralismo, fenomenología) que parten de una idea y la desarrollan, con mayor o menor acierto. Los

movimientos posmodernos tienen en común la crisis de la idea de verdad absoluta y el rechazo de las seguridades y fundamentos; y de otro lado, la conformidad con las verdades y conocimientos parciales.

En este punto de la verdad y seguridad limitada y parcial se sitúa el "pensamiento débil", de modo que su posición no es tan negativa como otras dentro de la posmodernidad, porque reconoce una ontología, que débil o declinante, no ha desaparecido, y porque, aunque niega la validez de los grandes relatos, los sustituye en su teoría por los pequeños relatos; cambia el pensamiento fuerte por el pensamiento débil, y acepta algo de la historia y de la filosofía tradicionales (Álvarez, 1996: 10).

Desde el ángulo crítico de la epistemología, el pensamiento débil reconoce la fragilidad del sujeto y de la realidad, que no es estable ni responde a una presencia permanente: el ser débil es el evento (Heidegger lo llama *Ereignis*), que puede ser estudiado sin pretensiones de verdad y de transcendencia, como algo que se agota en sí mismo. El pensamiento débil empieza cortando las alas del pensamiento para que no vuele, no reconoce espacio para volar y tampoco admite que el vuelo lleve a ninguna parte, pues se agota en sí mismo.

De una parte, el pensamiento débil rechaza los restos de metafísica que aún están en autores como Derrida o Foucault, rechaza el papel que el pensamiento anterior daba a la razón cartesiana como referencia estable, aunque tampoco la abandona del todo; quiere prescindir de toda atadura y conseguir la libertad del ser humano, tal como propone también Lyotard, pero admite parcelas de la tradición.

Uno de los temas más criticados por Vattimo es el de la historia: para el pensador turinés no hay historia humana unitaria, cada cultura la organiza a su modo; la de Occidente gira en torno al nacimiento de Cristo, y cuando su civilización se hace central e imperialista, las otras resultan marginales o primitivas. La negación de la historia implica la negación del progreso, al menos entendido como en la filosofía hegeliana.

Lyotard se refiere a los metarrelatos, centro de la cul-

tura occidental, que son una concepción del mundo, pero no la única; el final del colonialismo y del imperialismo supone también el final de la Modernidad y de su concepción del mundo como única. Para llegar a esta idea han contribuido decisivamente los medios de comunicación que permiten al hombre occidental conocer otras concepciones de la vida y de la realidad, y otras maneras de contarla en lo que Vattimo llama la "fabulación del mundo". Los metarrelatos occidentales recogían un modo de conocer el mundo, el que tenía Occidente, que creía único, o por lo menos el mejor, universal y verdadero; la "fabulación del mundo" tiene un carácter posmoderno, da cabida a relatos considerados marginales, siempre parciales y a la vez se muestra como teoría más universal en cuanto pretende que todos se tengan en cuenta, que ninguno se considere único. Cada cultura hace su historia, sus relatos, sus interpretaciones más suyos, más seguros, más cercanos, no impuestos.

Nietzsche había advertido que si la realidad era ordenada por la razón se convertía en un mito "asegurador": la historia de sucesos era una, y la historia relatada era otra; Heidegger, siguiendo la intuición de Nietzsche, advierte también que el hombre trata de dominar las cosas ordenándolas y subordinándolas a unos principios, pero la realidad no es así, no se somete fácilmente, por más que los relatos resulten bellos y coherentes. Vattimo cree que el hombre busca en esto la seguridad y lo hace sintiendo la "nostalgia del padre" o "nostalgia de Dios", amenazante y a la vez tranquilizadora. Sustituir la unidad por lo múltiple, la diferencia, lo local, llevará al conocimiento de lo inmediato, de mi mundo y me orientará para respetar el mundo diverso de los otros. El reconocimiento de la contingencia, la relatividad, la finitud de nuestro mundo nos permite paradójicamente, vivir otros mundos.

Para Nietzsche el nihilismo procede de la muerte de Dios y de la "desvalorización de los valores supremos"; para Heidegger el ser se aniquila cuando se convierte en valor; el nihilismo de Vattimo es un "nihilismo consumado", que lleva a la renuncia a través del reconocimiento de que *hay* que conformarse porque no se puede ser de otra manera;

el hombre no puede buscar verdad y generalidad por medio del conocimiento y debe limitarse a lo que su naturaleza le permite. Este es un punto de partida más seguro, aunque se presente como más limitado que cualquier otro.

Respecto al arte, el pensamiento débil certifica su muerte a manos de los medios de comunicación y emite protestas contra el *Kitsch*, contra la cultura de masas manipulada y la estetización de la vida en un nivel bajo; denuncia el mundo del consenso manipulado y, de momento, no encuentra acomodo fácil como teoría literaria; por el contrario, creo que tiene mucha presencia en la creación literaria, más en forma indirecta que directa: muchas de las novelas y de los dramas actuales eligen temas cotidianos, "débiles", y se interesan por lo parcial, por las minorías, por los casos patológicos o excepcionales. Es cierto que a esta visión limitada de los temas literarios han contribuido otros movimientos posmodernos, pero no cabe duda de que, si el pensamiento débil no es causa, al menos presenta coincidencia.

7.5. Multiculturalismo y otros movimientos actuales

El estudio de lo segmentado, de lo local, de lo inmediato, lleva a otro movimiento negativo que como tal encaja también en el posmodernismo; es el multiculturalismo, que implica además la crisis del canon. Si el deconstructivismo es la crisis de la metafísica, de los conceptos, de los sistemas y del significado, y si el pensamiento débil se refugia en lo local, en el sujeto y el ser disminuido, el multiculturalismo lleva al extremo otra idea que señalábamos como propia de la posmodernidad: la negación de la jerarquía cultural; no hay culturas mejores o peores, canónicas o marginales, todas son iguales, y en esto queda vinculado al nihilismo de Nietzsche y del pensamiento débil: en la "desvalorización de los valores" supremos y más cercanos.

El tema de la desjerarquización, que para el pensamiento débil es un argumento por la falta de criterios de valor, se hace central para el multiculturalismo y se orien-

ta hacia lo literario. Sus tesis son conocidas: las obras que constituyen el canon en una cultura, y sobre todo las que se erigen en canon universal, no han sido elegidas con criterios estéticos, sino por razones políticas, que la mayoría de las veces resultan ser las que convienen a las instituciones y al poder.

El tema del canon es complejo, y en la segunda mitad del siglo xx produce una crisis en el mundo académico americano debida a la situación política y al influjo europeo; la selección de textos literarios estudiados en los departamentos universitarios de literatura fue fuertemente criticado porque, según se argumentaba, estaba orientado a garantizar la permanencia de la clase dominante. Las obras literarias se leían siempre de la misma manera, según un sistema ético asumido, según los hechos políticos dominantes, según una cultura dirigida por los poderes fácticos. Para salir de ese círculo de creación y de lectura, se pretende cambiar el canon anglo europeo y cambiar también las interpretaciones canónicas; se proponen nuevas lecturas, entre las que la feminista y la postcolonial son las más destacadas.

El multiculturalismo afirma su nombre y se afirma en sus pretensiones: se enfrenta directamente al concepto de Literatura Universal (la *Weltliteratur*, de Goethe), en el sentido de que ésta sea un conjunto de obras de valor aceptado por todos los hombres de todas las culturas y todos los tiempos; rechaza el canon porque las obras que lo constituían eran las fundamentales para confirmar al lector en su propio mundo y en sus propios valores culturales, pero eran muy discutibles en su eminencia literaria. El multiculturalismo mantiene que el contenido ideológico de la obra debe ser analizado siempre críticamente y la teoría literaria no debe limitarse a la belleza formal consagrada; la crítica puede conducir a una aceptación y también a un rechazo, pero siempre después de conocer el canon desde afuera y de un modo crítico.

Por de pronto, el primer efecto de esta nueva postura es considerar un verdadero prejuicio la prioridad del canon occidental, por lo que comienzan a editarse y a leerse obras poscoloniales y obras de otras culturas. Por

otra parte, se incorporan a las lecturas tradicionales otras lecturas del texto, con lo que se relativizan las críticas y las valoraciones que se consideraban indudables y canónicas. La novela europea del XIX, por ejemplo, que se había leído desde los conceptos de realismo, de psicologismo, de estilo, de naturalismo, etc., es decir, desde conceptos literarios o directamente culturales, empieza a considerarse desde otros ángulos, por ejemplo, como propaganda de las grandes potencias para justificar el colonialismo, dada la supremacía cultural que querían reflejar; Said llega a decir que no es posible leer e interpretar la novela europea del XIX y del XX independientemente del colonialismo. El dominio de Occidente sobre el mundo fue posible gracias al discurso colonial y el influjo de la literatura fue muy decisivo, porque proponía un ideal de vida que era el de los colonizadores, al que deberían convertirse los pueblos colonizados, si querían alcanzar la felicidad y el bienestar.

Me parece que esta crítica carece de fundamento si se reduce a advertir que la novela se propone destacar las bondades de la cultura occidental, a fin de comparar su modo de vida más elevado con el de las culturas que el poder político colonizaba en otros mundos. Las grandes obras decimonónicas que son miméticas de la vida social o las que crean mundos fuera del empírico (relatos y dramas) son siempre críticas con la situación social y cultural que reflejan: los autores raramente presentan modelos de vida ideales y raramente están de acuerdo con los valores y las relaciones sociales que pintan; por el contrario, más bien introducen héroes problemáticos que no están integrados en el modelo, que muestran los fallos a los que conducen los prejuicios sociales y los disvalores como la riqueza, las clases nobles, la conducta hipócrita, el aparentar, etc. Los héroes, y sobre todo las heroínas, de los relatos occidentales, huyen del sistema o son destruidos por él. La crítica del multiculturalismo se basa en muy pocos relatos "ejemplarizantes", los de la buena Juanita, y se distancian de los grandes relatos que presentan las injusticias en el trato de la mujer, en el desamparo de la infancia, en la injusticia del reparto de la riqueza, en la distorsión siempre presente entre méritos y justicia, etc.

Podemos decir que el multiculturalismo es un movimiento incipiente que señala nuevas formas de leer y por ello es interesante para la historia y la teoría literarias, si bien su falta de reconocimiento de valores desemboca en el posmoderno "todo vale", tan peligroso.

Hay otros movimientos que deambulan o se precipitan por derroteros nihilistas que sacan a la literatura de sus casillas y que quizá conduzcan a otro canon, a otros temas, a otras visiones del hombre y de la vida; pero en lo que hasta ahora insiste el posmodernismo en todas sus variantes es en hacer tabla rasa de lo anterior, cosa que es siempre más excitante y también más fácil de lo que puede ser el realizar nuevas construcciones.

La *Teoría poscolonial* se interesa por explicar los efectos del colonialismo en las culturas y literaturas colonizadas, y también en las posibilidades de convivencia. Suele interesarse, como hemos apuntado, por las relaciones del discurso literario europeo con la literatura autóctona de la colonia, a la que rechazan como modelo, pero se interesan con frecuencia por los autores que sufren la superposición de lenguajes y de culturas y se convierten en una especie de sujetos híbridos. E. Said (*Orientalismo*, 1978) examina cómo el discurso europeo construyó otros discursos por el efecto de literaturas en contacto; a partir de este libro los intelectuales de la colonia quieren encontrar el camino de vuelta a su cultura primera. Nos parece que la ingenuidad primera, una vez perdida, es difícil de recuperar, aunque no está de más que lo intenten.

El *Nuevo Historicismo* surge con fuerza en EE. UU, a finales del siglo XX, con autores como S. Greenblatt o L. Montrose; se centra en la literatura del Renacimiento y les interesa el tema de las relaciones de la literatura como práctica de "subversión y contención" de las realidades sociales, es decir, se mueven en la línea crítica que hemos señalado a propósito del multiculturalismo. En Inglaterra surge en forma paralela el *Materialismo cultural*: algunos críticos, como C. Belsey, J. Dollimore, A. Sinfield o P. Stallybrass. Influidos por Foucault, se preocupan de la constitución histórica del sujeto y del papel contestatario de la literatura en el Renacimiento.

La mayoría de estos movimientos no suponen un cambio de carácter epistémico, se dirigen a destacar una de las posibilidades ya señaladas o a criticarlas por algún defecto de comprensión o límites.

Literatura de minorías: bajo este epígrafe, y en relación con el tema de las literaturas coloniales y poscoloniales, suelen incluirse las literaturas de las minorías étnicas que viven en los países occidentales, sobre todo en los Estados Unidos de América: negros, latinos, asiáticos, nativos americanos. Es el multiculturalismo étnico, que se desarrolla paralelo al multiculturalismo vertical de las culturas oficiales. Epistemológicamente no hay tampoco muchas diferencias. El estudio de la literaturas de minorías étnicas tratan de articular las relaciones de sus literaturas con la dominante, igual que hace el postcolonialismo. Nos parece curioso destacar que, a veces, al señalar los rasgos de la literatura de minorías, se descubren rasgos de las otras literaturas más extendidas y asentadas, que habían pasado desapercibidos, o que la crítica había omitido porque no le interesaron desde las perspectivas en que se situaba.

Estas posibilidades nuevas, de índole comparativa, se concretan en la llamada *Queer theory*, cuyo método consiste fundamentalmente en utilizar lo marginal, para analizar la literatura central. Por ejemplo, tanto en la creación como en la lectura de la obra, la norma que se sigue es la heterosexual sobre la que se han establecido las relaciones normales, tanto en las historias narradas como en las dramatizadas; J. Butler, E. Sedgwick y otros críticos han cuestionado que se ha construido la norma general negando la homoerótica. Reivindican, como el feminismo, una nueva perspectiva de lectura.

Estos movimientos críticos y teóricos de la literatura suelen cobrar más fuerza y presencia social, si nacen vinculados a reivindicaciones de género o sociales. Tratan de ver cómo actúan las diferencias que estigmatizan a la sociedad real en los mundos ficcionales, y tratan de ver si deben celebrar la diferencia o combatirla. Creo que todos ellos caben en el campo de análisis temático y textual, sin que supongan otra novedad ontológica o metodológica.

Por otra parte, el escepticismo científico suele producir reacciones integristas que buscan y defienden algunas po-

sibilidades de alcanzar conocimientos, aunque no sea con los entusiasmos propios del pasado; así podemos considerar "los estudios sistémicos" o "la teoría de los sistemas", que se desarrolla en la República Federal de Alemania en torno a autores como L. von Bertalanffy o a N. Luhmann y, más decididamente en el campo de la teoría literaria, el movimiento que desde los años 70 del siglo pasado, surge en varias universidades: de Lovaina, (J. Lambert), de Alberta (Bertalanffy), de Tel Aviv (Even-Zohar), y que se manifiesta en revistas como *Poetics*, *Poetics Today*, *Canadian Review of Comparative Literature*, etc. Suelen denominarse con el título general de "teoría de los polisistemas".

Todos participan de la tesis (¡tan kantiana!) de que el hombre no puede conocer la realidad en sí, sino la imagen que él se forma de la realidad (¡tan del giro lingüístico!); y todos prefieren señalar parcelas reducidas de la realidad que formen un sistema autocontrolable y autoregurable, para determinar mejor unidades, relaciones y finalidades, destacándolas del entorno y manejándolas con mejor conocimiento. Estamos, pues, ante un constructivismo, aunque no tan declarado como en Habermas, y se dejan sentir las precauciones del pensamiento débil. Hay también otras aproximaciones a otras escuelas, que señalaremos.

En general, podemos decir que buscan, a partir de críticas puntuales o de descalificaciones globales, una modernización de los esquemas de la ciencia, orientándolo hacia un modelo explicativo único (*Supertheorie*) que pueda aplicarse al estudio de los sistemas sociales; distinguen entre "sistema" (conjunto de eventos relacionados) y entorno (todo lo que queda fuera del sistema), y tratan de ejemplificar mediante los textos literarios; quizá lo más novedoso es que relacionan las teorías del sistema y el entorno con la comunicación y sus formas actuales, ya que, según mantienen, los sistemas no están definidos por sus individuos, sino por modos de comunicación específicos (Luhmann, 1991); frente a la idea de Dilthey de que el sistema integra sus elementos por la unidad de fin, la nueva concepción señala como criterio que define al sistema, la forma de comunicación que adopta. La literatura se organizaría en sistemas y la historia de la literatura no sería otra cosa que la historia de los sistemas literarios, tal como se configuran

en cada época, de acuerdo con su modo específico de comunicación.

La teoría de los polisistemas sigue la tradición del formalismo, se interesa por lo sistemático, sincrónico y diacrónico, valora las tradiciones; integra modelos diversos (como la semiótica de la cultura de Lotman y la escuela de Tartu, o la ciencia empírica de la literatura de Schmidt); rechaza el canon y la abstracción y se centra en las obras concretas o en obras que forman un sistema en un momento dado de la historia; formula hipótesis descriptivas y teóricas que intenta legitimar científicamente; se manifiesta contra el deconstructivismo y se propone la búsqueda de normas de valor intersubjetivo.

Por otra parte (Even-Zohar, 1991) concibe la literatura en el conjunto de la cultura que se planifica con criterios políticos, a favor del poder establecido, quizá olvidando que generalmente la literatura es subversiva y crítica, según hemos apuntado a propósito del multiculturalismo. En resumen, una actitud, a veces con contradicciones, a veces con solapaciones respecto a las teorías negativas, pero optimista respecto a las posibilidades de conocimiento, aunque sea con limitaciones referenciales, que ha ampliado el campo de estudio con las literaturas en contacto, literaturas en convivencia (de adultos e infantil, de colonizadores y colonizados, de sociedades multilingües, etc.).

Ninguna de estas corrientes implica una revolución epistemológica, simplemente buscan una perspectiva que sea general, pues según Bertalanffy, el estudio de la "ciencia de los sistemas" tiene la "pretensión inicial de vencer la actual superespecialización", para encontrar un espacio y una forma de investigación que vaya "de la física y la biología a las ciencias sociales y del comportamiento hasta la filosofía" (Bertalanffy, 1993: VIII y IX).

en cada época, de acuerdo con su modo específico de comunicación.

La teoría de los polisistemas sigue la tradición del formalismo, se interesa por lo sistemático, sincrónico y diacrónico, valora las tradiciones; integra modelos diversos (como la semiótica de la cultura de Lotman y la escuela de Tartu, o la ciencia empírica de la literatura de Schmidt); rechaza el canon y la abstracción y se centra en las obras concretas o en obras que forman un sistema en un momento dado de la historia; formula hipótesis descriptivas y teóricas que intenta legitimar científicamente; se manifiesta contra el deconstructivismo y se propone la búsqueda de normas de valor intersubjetivo.

Por otra parte (Even-Zohar, 1991) concibe la literatura en el conjunto de la cultura que se planifica con criterios políticos, a favor del poder establecido, quizá olvidando que generalmente la literatura es subversiva y crítica, según hemos apuntado a propósito del multiculturalismo. En resumen, una actitud, a veces con contradicciones, a veces con solapaciones respecto a las teorías negativas, pero optimista respecto a las posibilidades de conocimiento, aunque sea con limitaciones referenciales, que ha ampliado el campo de estudio con las literaturas en contacto, literaturas en convivencia (de adultos e infantil, de colonizadores y colonizados, de sociedades multilingües, etc.).

Ninguna de estas corrientes implica una revolución epistemológica, simplemente buscan una perspectiva que sea general, pues según Bertalanffy, el estudio de la "ciencia de los sistemas" tiene la "pretensión inicial de vencer la actual superespecialización", para encontrar un espacio y una forma de investigación que vaya "de la física y la biología a las ciencias sociales y del comportamiento hasta la filosofía" (Bertalanffy, 1993: VIII y IX).

D. EL CONOCIMIENTO LITERARIO

Un repaso crítico sobre las posibilidades del conocimiento literario nos ha mostrado que se han ido reconociendo progresivamente por las escuelas históricas los ras-

gos de la obra literaria y proponiendo métodos adecuados para su estudio científico y para su análisis formal y hermenéutico. Hoy se dispone de una tradición de estudios y de interpretaciones que constituyen el actual conocimiento literario.

Podemos afirmar que algunos temas han sido tratados por la mayoría de las escuelas y algunos rasgos han sido reconocidos como específicos, o al menos como inherentes, a la obra literaria a través de los tiempos, por todas o por la mayor parte de las teorías de la literatura. Esto supone un amplio *corpus* de conocimientos que es la teoría literaria actual; no se puede iniciar una investigación sobre la literatura sin tener presentes esos conocimientos, tanto en las soluciones que podamos aceptar como en las que podemos rechazar, las cuales nos señalarán caminos para seguir o para abandonar.

La Historia de la literatura, la Teoría de la Literatura y el Comentario de textos son los tres ámbitos de discusión y de conocimiento (histórico, científico y pragmático), a los que hemos aplicado una crítica del conocimiento para comprobar sus aciertos y sus fracasos, y en los tres se reconocen teorías e interpretaciones, hasta cierto punto seguras, que son la referencia actual de discusión, a pesar de que las conclusiones sean siempre discutibles. Tal conjunto actúa como un abanico de posibilidades para las futuras investigaciones científicas.

Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco* (Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1959), (Libro VI, 3, p. 91), había manifestado que no era posible una ciencia de lo contingente:

todos pensamos que aquello de que tenemos ciencia no puede ser de otra manera; de lo que puede ser de otra manera, cuando tiene lugar fuera del alcance de nuestra observación, no sabemos si es o no. Por consiguiente, lo que es objeto de ciencia es necesario [...].

Pero inmediatamente añade: "toda ciencia parece susceptible de ser enseñada y todo lo que es objeto de ella, de ser aprendido".

Para Kant sólo era posible la ciencia natural porque sus objetos responden a la ley de la necesidad. Con esta limitación queda fuera del ámbito de lo científico el mundo de la cultura

Hemos comprobado que una serie de autores de finales del siglo XIX y de principios del XX, Windelband, Dilthey, Rickert, Cassirer, han reivindicado las ciencias del espíritu, y su modo de ser particular, basándose en dos hechos: la naturaleza de su objeto y el método que siguen, que es el hermenéutico, iniciado por Dilthey en 1909 y continuado por Schleimacher, Heidegger, Gadamer, Ricoeur.

No estamos de acuerdo con Aristóteles en su juicio de que la ciencia versa sobre lo necesario y no puede tener como objeto lo contingente; sí en que la ciencia es un saber que ha de ser demostrado, y por ello es seguro y puede ser transmitido, enseñado y aprendido. El carácter determinante del saber científico es la intersubjetividad o validez universal, la objetividad, el poder ser comprobado por cualquier persona capacitada, porque es demostrable. Pero añadimos que no todo el saber es demostrable por el mismo tipo de pruebas: unas veces lo es por inducción, otras por silogismo, según admite el mismo autor.

Pueden existir verdades universales, objetivas, válidas para toda persona porque son demostrables y que, sin embargo, versan sobre cosas contingentes, sobre realidades históricas, culturales, de tipo artístico, de tipo jurídico, etc.

Cuando Aristóteles habla de la actividad poética, distinta de la científica, se refiere a la técnica para hacer literatura, a la práctica y a la acción, cuyas obras son contingentes, pues pueden ser de una manera o de otra, pero el conocimiento sobre esas actividades y sus productos es diferente; por ejemplo, el conocimiento de la literatura puede ser tan universal como el conocimiento sobre hechos físicos, así, es verdad universal que toda obra literaria se expresa por medio de la palabra, es verdad que es humana, histórica, social, que forma parte de un proceso de comunicación, etc., según han ido aclarando las escuelas de teoría literaria del siglo XX.

El hecho de que el objeto de la ciencia empírica natural sea diferente del objeto de las ciencias históricas culturales, no es razón para negar la científicidad de éstas, si acaso lo es para buscar otro tipo de científicidad, que es lo

que ha hecho la epistemología y la crítica del saber literario, según hemos reseñado.

Las investigaciones culturales tienen unas exigencias propias que pasan por ampliar las explicaciones, que dan cuenta del mundo natural, con la comprensión, que puede ofrecer conocimiento de los objetos humanos. Éstos comparten rasgos con los naturales, y tienen otros específicos que la investigación ha de tener en cuenta para no forzar al objeto de estudio con unas exigencias metodológicas propias de la ciencia natural.

La historia de la literatura, con el respaldo del historicismo del siglo XIX, se ocupó en recoger datos sobre el autor y, con el respaldo del objetivismo, datos sobre la obra, situándose en lo que hemos denominado "via autorial" y estudio de la "obra en sí"; hoy tiene otras posibilidades tanto respecto a la obra que se hace centro de relaciones muy variadas en el conjunto de la vida del hombre y de la cultura humanas, como por la historia de las sucesivas interpretaciones, las relaciones con hechos culturales, sociales, políticos, etc., y también por el estudio de la evolución y de las relaciones de la literariedad y de los sistemas literarios, que sustituiría al de las obras una detrás de otra. Los formalistas y algunas de las más actuales tendencias proponen este modo de estudio histórico, según hemos podido comprobar. La Historia de la literatura ofrece el *corpus* de estudio a la Teoría de la literatura, a cuya justificación como conocimiento científico hemos dedicado la mayor parte de las páginas anteriores.

La teoría de la literatura cuenta hoy con seguridades, al menos relativas, que se refieren unas al nivel ontológico y otras al metodológico, y también, aunque con menos intensidad, a las causas del origen y de la finalidad (génesis y teleología literarias), de su posible clasificación (taxonomía) y valoración (axiología); también de sus exigencias morales (deontología), que no han despertado tanto interés directo, si bien en alguna época se plantearon, por ejemplo cuando para justificar el carácter lúdico, y acaso frívolo, de las obras literarias, se les reconocía y así lo proclamaron, un valor didáctico.

La definición de literatura que se adopte implica una

toma de postura respecto a su origen y finalidad e impone unos métodos determinados. Esto supone que la ontología literaria condiciona la metodología, la génesis y la axiología de la obra en todos sus aspectos.

El comentario o análisis de textos, se hace eco de todos los conocimientos sobre lo literario y proyecta sobre la obra concreta la historia y la teorización general. Las tradiciones de investigación y los pre-juicios, según ha aclarado la hermenéutica, permiten disponer de los conocimientos convenientes para seguir en la investigación.

Las tres formas de enfrentarse al texto literario y a la literatura se han incorporado a las enseñanzas de los Departamentos Universitarios con unos métodos para la historia, para la teorización y para los comentarios que se inician generalmente con la lectura y, aplicando los métodos filosóficos generales, el de inducción, el deductivo, el fenomenológico, el hermenéutico, el semiótico, etc., que se concretan, según las escuelas, en la pragmática de análisis del texto.

Aristóteles hizo un análisis estratificacional de los textos de la tragedia, que no explicitó, pero sirvió de modelo a todas las poéticas clásicas y clasicistas; fue renovado por Ingarden en la fenomenología de la literatura y por la semiótica en su esquema de tres niveles (sintáctico, semántico, pragmático). Se han estudiado los estratos o niveles que, en principio, coinciden con los lingüísticos: el fonético, que analiza las unidades fónicas y fonemáticas en su dimensión lingüística y se amplía con todo lo relativo a su manipulación métrica y tonal, que toma como objeto propio las unidades del sistema lingüístico y su manipulación literaria para introducir en el discurso índices de intensificación o de relieve (los *couplings*, la reiteración, el paralelismo, los desvíos, etc.), la disposición y el orden de las unidades de este nivel, etc; el sintáctico, con paralelismos, reiteraciones, omisiones, etc., en sintagmas y en sentencias; el semántico, con las creaciones de un sentido textual a partir de los significados de las unidades lingüísticas, que nunca niega, y la integración en el conjunto; y ya en el nivel literario, la sintaxis narrativa analiza el orden, la composición y la disposición de unidades no estrictamente

lingüísticas, sino narrativas, los motivos; y trata de explicar fenómenos como la mimesis, la ficcionalidad, los efectos catárticos, etc., bien en sus posibilidades de procesos generadores o teleológicos de las obras literarias.

En todos los niveles, y sobre el presupuesto generalmente admitido de la sistematicidad y semioticidad de las creaciones humanas, la investigación literaria estratificacional se inicia generalmente con la búsqueda de unidades en cada uno de los niveles para comprobar qué lugar ocupa, qué relaciones establece y cómo se integra en el nivel superior, y es aquí donde la obra literaria muestra claramente su carácter artístico, porque, como ya descubrió Aristóteles, la integración se hace de modo mereológico: cada uno de los estratos nunca es sólo la suma de las unidades del anterior, porque el sistema que forman no responde al número, sino al *cómo* se integran, lo que significa que ninguno se explica totalmente por el anterior, y hay que considerar siempre un plus que escapa a la explicación y remite a la comprensión. La explicación trata de descubrir y clasificar lo que hay, siguiendo la capacidad humana de la observación, la comprensión exige otra actitud: atender a aspectos humanos, psicológicos y sociales, mentales y sentimentales, históricos, etc.

Por tanto, además de sus relaciones internas que van sistematizando las unidades en estructuras, hay que tener en cuenta que la obra es centro de las relaciones que remiten a los sujetos del proceso semiótico (autor, lector), pero también al entorno social, cultural, histórico, político, lingüístico y artístico. Los tres elementos del proceso (autor, obra y lector) deben considerarse poliédricamente, en su propio ser y en sus relaciones internas y externas, diacrónicas y sincrónicas, físicas y psíquicas. Tanto el autor, como la obra y el lector tienen y mantienen relaciones con los sujetos y con el contexto, en el tiempo y en el espacio; naturalmente los factores humanos se refieren al autor, al lector y al personaje, y los factores formales se centran en la obra.

Las relaciones, que son condicionantes no determinantes, se manifiestan con formas que, por la frecuencia de algunos rasgos, han constituido los llamados "géneros

literarios". Aunque no de un modo rígido ni excluyente, los distintos géneros literarios, negados a veces por escuelas idealistas, pueden ser identificados en sus formas lingüísticas y literarias, en los procesos semióticos en los que intervienen y en la finalidad que persiguen.

Desde luego; puede comprobarse que los distintos géneros literarios hacen un uso diferente del lenguaje y de los procesos semióticos; se puede comprobar empíricamente que la lírica manipula con preferencia las unidades fonéticas del lenguaje para expresar simbólicamente algunos estados de ánimo, y se manifiesta preferentemente como un proceso de expresión, integrado en una unidad de sentido lírico, aunque en su texto pueden estar presentes otros procesos semióticos (significación, interacción, interpretación); podemos también comprobar, desde un punto de vista directamente literario, es decir, mediante unidades no lingüísticas, como pueden ser los "motivos" del relato, que el discurso literario los manipula dándoles una disposición en la fábula para alcanzar determinados efectos de intensidad, de emoción, de catarsis, etc; o que el drama utiliza en su forma un proceso semiótico interactivo, el diálogo, para construir un mito y unos caracteres, y suele ser indiferente al uso de un lenguaje metrificado.

Hay, pues, razones que pueden avalar las viejas teorías, conformando más diversamente el discurso y sus unidades lingüísticas y literarias, o pueden aportar elementos nuevos y suscitar nuevas interpretaciones. Cada escuela tomará, según sus intereses y según los presupuestos de que parte, y muchas veces como reacción ante lo dominante, los datos convenientes para teorizar sobre el texto y para interpretarlo, en general o en los límites que se imponga. Repasamos los rasgos que sobre el ser de la literatura han fijado las teorías, y sobre los que basan su modo de actuar y sus métodos concretos.

* * *

El objeto de estudio de la teoría de la literatura es la obra literaria y todo lo que con ella se relaciona y le da forma y sentido; a ella se enfrenta el investigador de modo

inmediato; luego, mediante un proceso inductivo, puede abstraer la categoría de la "literariedad", y reconocer un "sistema literario", diferenciado de otros sistemas, por su origen (mimético, creativo), por su expresión (belleza, originalidad, medios de comunicación), o por su finalidad (Dilthey). Hoy todas las sociedades reconocen que hay unos determinados productos humanos, las obras literarias, que constituyen un sistema autónomo; prácticamente en los diccionarios de todas las lenguas se recoge una definición de literatura que implica un acuerdo social sobre unos hechos reconocibles empíricamente.

En la historia de la teoría literaria se han considerado revolucionarias algunas escuelas porque reclamaban atención al texto, cuando realmente lo que hacía era precisar el ámbito de la teoría frente al de la historia literaria. Así, los formalistas rusos o "los nuevos críticos americanos" se identificaban por su propuesta de que se atiende directamente al texto literario y no a la historia o a la teoría anterior. Es una actitud que se explica históricamente porque convenía rectificar la exclusividad que había impuesto el historicismo decimonónico o la parcialidad de algunas escuelas anteriores. La historia, el contexto social y cultural, son parte de los estudios literarios y no hay por qué proscribirlas, pero no pueden hacerse en exclusiva, conviene dar su espacio a cada uno de los rasgos ontológicos del texto literario, y vamos a comprobar cómo se establecen sin contradicciones y sin actitudes excluyentes.

Como en todas las investigaciones científicas, el punto de partida de la teoría literaria es convencional: nadie puede decir al estudioso "tu objeto es éste y tiene estos límites". La definición de la que parte la investigación literaria, convencional y doxática, le sirve para limitar provisionalmente el objeto "literatura". Las posibilidades para tener una definición convencional son tres: 1) el consenso social: es literatura el conjunto de obras que una sociedad, siguiendo su propia tradición, admite como literarias; Aristóteles estudió como tragedias un *corpus* de obras que se representaban todos los años en honor del dios Baco; 2) la definición verbal que nos recoge el diccionario y que, en realidad, es la anterior, formalizada en un texto escri-

to, y 3) una propuesta del mismo investigador: considero literatura un conjunto de obras escritas u orales que crean mundos de ficción, o un conjunto de textos que el poder propone como medio para pacificar a los ciudadanos, u orientar su conducta, o entretenerlos, o para evitar el éxodo del campo a la ciudad, para justificar un modo de gobierno, o proponer a los colonizados un modelo de convivencia ideal que lleve a abandonar el propio, etc. Hay muchas posibilidades, sin duda, y se han manejado interesadamente muchas a lo largo de los siglos.

El investigador puede elegir su definición desde cualquiera de esos puntos de partida; en principio, la definición no suele ser arbitraria, sino que se basa en un conocimiento doxático procedente de algún tipo de experiencia (lectura, espectáculo), que se convertirá en científico, si lleva a conceptos que el objeto confirma como adecuados y explicativos. Tienen razón los que dicen que en esto hay una petición de principio, porque se busca el objeto "literatura" a partir del concepto "literatura", a su vez formado a partir de la experiencia sobre los objetos que se reconocen como "literatura", pero no hay otro modo de proceder, la investigación no conoce, y no creo que sea posible, otro modo; puede imponerse dogmática o arbitrariamente desde el poder, desde la tradición acrítica, o desde cualquier ideología, argumentos o conceptos que permitan iniciar la investigación de otro modo, y puede lograrse un constructo, incluso interesante, pero no responderá al ser de la literatura y será desechable ontológicamente.

Y después de decidir la definición inicial, y después de señalar el *corpus*, limitado según los presupuestos admitidos, empiezan a desenvolverse las posibilidades de estudio mediante un método adecuado. Si se admite que la obra literaria es un producto natural, los métodos de estudio pueden ser los mismos que resultan válidos para el conocimiento de la naturaleza, según los aplica la *Naturwissenschaft*; luego la praxis avalará o rechazará la convención inicial, según responda o no la obra literaria, que, sin duda, no la avala en este caso, porque la literatura no es un producto natural y se resiste a los métodos naturales. La crítica del conocimiento literario se ocupa precisamente de

comprobar si las investigaciones sobre la obra responden a las exigencias debidas y mantienen la coherencia científica necesaria.

Cada una de las escuelas que hemos revisado a partir del reconocimiento de la independencia y autonomía de la epistemología literaria se inclinan por una definición de la literatura, por considerar prevalentemente alguno de sus rasgos que la definen. Las diferentes definiciones no se contradicen necesariamente, ni tampoco se excluyen, más bien tienen un carácter complementario, porque destacan un rasgo, pero por ello no niegan los otros, incluso pueden desconocerlos.

Entre los rasgos que las diferentes escuelas han ido señalando como específicos de la literatura, unos son inmediatos, casi obvios, otros han de ser explicados, porque son consecuencia de los primeros, y todos ellos resultan determinantes para comprender los estudios que se han llevado a cabo. Enumeramos los más destacados.

1. La literatura es un hecho objetivo que se manifiesta en la materialidad de signos lingüísticos. En este nivel la literatura no está alejada de todos los objetos que también se manifiestan con una materia fuera del hombre, es decir, no son actos, son hechos o productos. Esta coincidencia ha sido reconocida implícitamente por muchas escuelas, empezando por Aristóteles, y epistemológicamente por Dilthey, e implica la posibilidad de un conocimiento objetivo, que alcanza operaciones de descripción y de clasificación, identificación de unidades y reconocimiento acaso de relaciones internas. La parte material de los objetos humanos admiten una ontología y una axiología paralela a la de los objetos naturales, y hasta aquí la literatura es una forma objetivada.

2. Las diferencias entre los dos órdenes se encuentra ya en la materia de expresión: la de los objetos naturales no tiene un significado; la del objeto literatura pertenece a un sistema, el lingüístico, cuyas unidades tienen carácter semiótico, es decir, son signos, con una parte material y un sentido que reclama interpretación. Esto implica que a partir de este nivel, el objeto cultural forma parte de un proceso que lo vincula a un autor real que lo realiza y a un

lector virtual que lo interpreta. El significado, simbolismo, o valor semiótico de los objetos culturales es un hecho fuertemente diferencial respecto al mundo de la naturaleza.

3. La interpretación es una exigencia muy destacada del objeto literatura por el hecho de utilizar una expresión de valor semiótico; esto significa además un lugar en el mundo histórico, creado por el hombre, que es el único animal semiótico, es decir, capaz de dar sentido a lo que hace. Estos rasgos del objeto literatura, que parecen obvios, no fueron reconocidos explícitamente por la ciencia de la literatura sino a partir de la advertencia de alguna escuela que hacía la crítica de posiciones anteriores. Son rasgos ontológicos de la obra literaria (humana, cultural, histórica, semiótica) que se solapan, porque nada hay humano que no sea semiótico, histórico y cultural, ni nada cultural que a la vez no sea humano, semiótico e histórico, y así los demás: los cuatro rasgos actúan en simultaneidad.

4. La ciencia de la literatura ha de contar con que su objeto tiene una dimensión histórica, de la que no sólo participa la obra como producto, sino todos los elementos del proceso de creación: el autor y el lector; y además el investigador; y ha de contar con que el objeto tiene también una dimensión humana en la que los sujetos se dejan ver como seres físicos y psíquicos, como individuos y como números de una sociedad: el autor, el personaje, el lector y el investigador, todos tienen un físico y una mente, todos tienen un inconsciente, todos están en unas determinadas relaciones sociales y culturales, y la obra, considerada semióticamente, es decir, como proceso que crea sentido, implica los cuatro tipos de sujetos, todos capaces de expresar todo lo humano. Cuando Dilthey reclama para las ciencias culturales la historicidad, o cuando Mannheim denuncia que no se ha tenido en cuenta el entorno social de la obra, o cuando la psicocrítica señala que el mundo del inconsciente puede dejarse ver en las formas y en los contenidos de las obras humanas, y particularmente de las obras literarias, etc., no están innovando la ciencia de la literatura, ni están revolucionando una tradición, están reconociendo su ser y una amplitud que tiene por sí misma:

no hacen más que presentar el objeto de estudio en las dimensiones que le son propias. La psicocrítica o la sociocrítica, por ejemplo, no son una revolución en el sentido de que clamen contra algo que antes se haya hecho o interpretado mal, sino que reclaman que el objeto de estudio se considere en su totalidad y, sin duda, la dimensión psicológica y la sociológica están en la obra literaria porque está el hombre, porque la literatura es creación humana, y todo lo que entra en el proceso literario: autor, obra, lector e investigador están insertados en el mundo humano, en el mundo histórico, en el mundo social.

Los métodos llamados histórico, formalista, semiótico, psicocrítico, sociocrítico, etc., no son propiamente métodos, sino que son análisis parciales de la literatura y todos caben bajo la denominación de ciencia de la literatura y la abren en abanico a formas de investigación muy diversas, todas sometidas al principio de compatibilidad, de suma, no de contradicción o de exclusión.

5. Los objetos semióticos toman parte en procesos semióticos (expresión, significación, comunicación, interacción, interpretación y transducción). A la literatura, como objeto semiótico, le corresponde, como uno de sus rasgos específicos, formar parte de procesos, que acentuarán su carácter en una determinada dirección, según que el género creado sea el lírico (expresivo), el dramático (interactivo) o el narrativo (comunicativo). Todos los aspectos y matices que se han expuesto al estudiar las escuelas de teoría literaria y los rasgos que destacaron y que les dieron especificidad a alguna de ellas derivan de este hecho: la obra es un objeto semiótico, forma parte de procesos semióticos, su materialidad es el sistema lingüístico, que a su vez tiene carácter semiótico, a diferencia de lo que ocurre por ejemplo con la pintura o con la escultura que utilizan materiales de expresión no semióticos. La obra literaria es material, es un producto objetivado y es doblemente semiótica: por su materialidad y por su ser literario que añade sentido al significado de las unidades lingüísticas.

6. La historicidad no está limitada a la obra en sí y a los sujetos creador y receptor; el horizonte cultural del autor y el horizonte cultural del lector son diferentes, y también es

diferente la posibilidad de contrastar el tema, la estructura de la obra, los personajes y los sistemas de valores éticos, estéticos, religiosos, sociales, culturales, que rigen y dan sentido al mundo de ficción que la obra crea, con la cultura y la historia real del tiempo del autor y también del tiempo del lector. Quiero decir que la literatura no sólo es histórica en sus sujetos, sino también en sí misma, por sus formas y por su mundo ficcional y sus propios sujetos, los personajes; en ambos aspectos puede ser contrastada con el mundo del autor y del lector, mediante un método capaz de recrear contextos literarios, sociales, culturales, políticos o lo que haga falta, como hace la hermenéutica. La obra mantiene una tensión continuada con los tiempos de todos los sujetos que intervienen en su creación y en su interpretación, y los que fuera del tiempo están en el mundo que crea, sea mimética o ficcionalmente.

7. La obra literaria, por su calidad de objeto semiótico, puede participar en distintos procesos semióticos: es el elemento objetivado de una proceso de expresión y es el elemento intersubjetivo de un proceso de comunicación, en el que sirve de puente entre dos sujetos, el emisor y el receptor, el primero con una propuesta formal, temática, artística, etc., y el segundo con una propuesta de sentido.

En este hecho se presenta uno de los temas más interesantes y específicos de los procesos semióticos literarios. Hemos indicado que la parte material del objeto cultural admite las mismas posibilidades descriptivas y taxonómicas que los objetos naturales, pero que se desvía inmediatamente porque sobrepasa el *cuánto* y se eleva al *cómo*. Como proceso de comunicación nos encontramos una gran diferencia entre el literario y el que tiene la naturaleza respecto a sus investigadores; la comunicación sobre algo natural busca la exactitud, la información exacta y, si no la logra, no alcanza su forma adecuada; en el mensaje literario ocurre al revés: el autor propone un texto que en la interpretación del lector no agota nunca las posibilidades de la obra, de ahí la polivalencia del texto literario y la causa es la falta de referencia propia del lenguaje literario.

Es cosa del autor utilizar como materia los signos de un sistema semiótico a fin de hacer una oferta de signi-

ficado, y es cosa del receptor interpretar los signos, pero en la obra literaria esta relación no se establece de forma unívoca: queda precisada la forma de los signos, pero no su sentido, que es ambiguo, es decir plurisignificativo, polivalente.

Las dos convenciones principales de la ciencia literaria son la estética y la polivalencia; las dos afectan al lenguaje, es decir, a la expresión, pero la primera se centra en el lenguaje y su configuración, y la segunda se inclina hacia el ámbito del lector, al que confiere un inusitado relieve.

La convención estética se refiere a que los valores del texto literario son fundamentalmente de carácter estético y lo distancian del criterio "verdad"; la convención de polivalencia afecta al sentido, ya que la forma es inalterable, es una consecuencia de la falta de referencia; el texto literario puede ser interpretado de varias maneras por sus receptores, que no tienen por qué sentirse vinculados a la correspondencia con la realidad, en el supuesto de que se admita la mimesis como principio generador del arte literario. El mundo que propone el autor es un mundo de ficción, por tanto está al margen del criterio "verdad", por lo que puede ser interpretado de formas diversas.

8. El lenguaje literario es uno de los grandes temas de la ontología literaria y se ha enfocado desde el principio como un elemento constitutivo del texto, como es lógico. Se debate siempre la cuestión de sus relaciones con el sistema lingüístico ordinario, del que se considera frecuentemente como un desvío, una intensificación, una construcción que lo centra en sí mismo, un uso que se interesa más por la combinación que por la selección, es decir, hay conciencia clara de que el lenguaje literario es diferente del lenguaje ordinario, por el origen, por la forma, por la finalidad, pero no hay unos límites netos que den especificidad a alguna de esas notas, quizá la más segura es la falta de referencia, que actúa como causa, o al menos explicación, de todas las demás.

9. En relación con la historia está la sociología de la obra literaria, por el autor, el lector y los personajes también. El hombre es un animal que vive en sociedad y es básico tenerlo en cuenta. Como tal recibe influencias de los

anteriores y se inserta en una corriente, no sólo histórica, también social, en la que el mismo conocimiento literario se encaja históricamente. La Hermenéutica ha señalado la eficacia que los saberes anteriores tienen para la continuidad de la investigación literaria. Los prejuicios y las tradiciones de investigación son instrumentos que permiten al investigador literario acercarse a la obra desde conocimientos ya conseguidos antes. No hay por qué rechazarlos como prejuicios distorsionadores, pues son caminos abiertos.

11. También el investigador es histórico y proyecta su tiempo, su espacio, su modo de entender sobre el texto, y aquí la historicidad ha sido frecuentemente rechazada y las interpretaciones han querido ser eliminadas. El investigador, a veces, ha proclamado su intención de enfrentarse a la obra limpio de prejuicios: el texto y solo el texto ha de ser el estímulo único; así lo dijeron, los formalistas, los new critics, que clamaron por la lectura del texto, por la relación lector-texto sin intermediarios.

La lectura literaria se hace como cada lector prefiera, la lectura crítica, para la explicación y comprensión, el acercamiento al texto ha de ser, según creo, como indica la hermenéutica, los prejuicios, las tradiciones de investigación, los saberes conseguidos que son la base para construir lo que Mukarovski llamó el "objeto estético", es decir, la obra y sus lecturas sucesivas.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se hace citando la edición utilizada y se remite a la primera edición en caso de que sea relevante para comprender "el diálogo" entre los autores. En este caso conviene señalar las fechas de las propuestas y sus discusiones; en otro caso, el año de la edición usada, a cuyas páginas remiten las citas de nuestro texto, encabeza la entrada y, si es conveniente, se cita la traducción al español, o versiones posteriores.

- ACOSTA, L. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid. Gredos.
- ADORNO, T. (1962): *Notas de literatura*. Barcelona. Ariel. (1958).
- (1996): *Introducción a la sociología*. Barcelona. Gedisa
- AGUIAR E SILVA, V. M. DE, (1967): *Teoría de la literatura*. Madrid. Gredos. 1972. (1968).
- ALONSO, A. (1955): *Materia y forma en poesía*. Madrid. Gredos. (Contiene dos trabajos interesantes a nuestro propósito, "Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística" y "La interpretación estilística de los textos literarios").
- ALONSO, D. (1935): *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*. Madrid. Rev. de Filología Española
- (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid. Gredos.
- (1968): *Materia y forma en poesía*. Madrid. Gredos.
- ALVAR, M. (1977): *La estilística de Dámaso Alonso*. Salamanca. Universidad.
- ÁLVAREZ, LL. (1996): "Más allá del pensamiento débil", en Vatu-mo, (1996) (7-28).
- ANDERSON, P. (1998): *The Origins of Postmodernity*. London. Verso. (Trad. española, *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona. Anagrama. 2000).
- Antropos, Huellas del conocimiento. Revista. (1999): N° 186: *Semiología crítica. De la historia del sentido al sentido de la historia*. Barcelona. Antropos
- (2002): N° 196: *Teoría de la literatura y Literatura comparada*. Barcelona. Antropos.

- APEL, K. O. (1985): *La transformación de la filosofía*. Madrid. Taurus.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid. Gredos. 1974.
- APEL, K. O. (1985): *La transformación de la filosofía*, Madrid, Taurus.
- (1991): *Ética comunicativa y democracia*. Barcelona. Planeta.
- (1998): *El desafío de la crítica total de la razón*. Valencia. Episteme.
- ASENSI, M. (ed.) (1990): *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid. Arco.
- AUERBACH, E. (1942): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México. FCE, 1950 (reimp. 1982)
- AULLÓN DE HARO, P. (ed.) (1983): *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid. Playor.
- AYER, A. J. (ED.) (1965): *El positivismo lógico*. Madrid. FCE.
- Bajtin, M. (1963): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. F.C.E. 1986
- (1992): *El método formal en Crítica Literaria*. Madrid. Alianza. (1ª, 1928).
- BALLY, CH. (1905): *Précis de Stilistique: esquisse d'une méthode fondée sur l'étude du français moderne*, Genève. Egginan.
- (1944): *Stylistique générale et stylistique française*. Berna. Franke.
- BARTHES, R. (1966): "Introducción al análisis estructural del relato", en VV. AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1974
- (1967): *Ensayos críticos*. Barcelona. Seix Barral. (1ª, 1964).
- (1971): *Crítica y verdad*. México. Siglo XXI (1ª, 1966).
- BAUDRILLARD, J. (1977): *El sistema de los objetos*. Madrid. Siglo XXI.
- (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona. Kairós.
- (1984): *Las estrategias fatales*. Barcelona. Anagrama.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. Y ESCRIG, J. A. (comp.) (2005): *Teorías de la historia literaria*. Madrid. Arco.
- BENGOA RUIZ DE AZÚA, J. (1992): *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Barcelona. Herder,
- BENJAMIN, W. (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus. (1 ed. 1928).
- (1991): *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. (Textos entre 1930 y 1939). Madrid. Taurus.
- BERCIANO VILLALIBRE, M. (1996): "Vattimo, el pensamiento débil y Heidegger", en Vattimo et al. (83-138).

- (1998): *Debate en torno a la posmodernidad*. Madrid. Síntesis.
- BERNHEIMER, C. (1995): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- BERTALANFFY, L. VON (1993): *Teoría general de sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. Madrid. FCE. (1968).
- BLOOM, H. (1966) *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona. Anagrama. 1995
- (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, OUP. (Trad. esp. *Las angustias de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas. Monte Ávila.
- (1975): *A map of misreading*. New York. OUP.
- (1994): *El canon occidental*. Barcelona. Anagrama. 1995
- BOBES NAVES, M^a. C. (1979): *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid. Gredos. 2^a ed. (1979).
- (1989): *La Semiótica*. Madrid. Síntesis.
- BOCHENSKI, I. M. (1962): *Los métodos actuales del pensamiento*. Madrid. Rialp. (38^a ed.).
- BONAPARTE, M. (1933): *Edgard Poe. Sa vie, son oeuvre*, 2 vols. Paris. Denôel et Steele. (Prólogo de S. Freud)
- BOUSÑO, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*, II. Madrid, Gredos.
- (1978): *El símbolo*. Madrid. Gredos.
- BOZAL, V. (1976): *Marx-Engels. Textos sobre la producción artística*. Madrid. A. Corazón.
- BRIK, O. (1965): "Ritmo y sintaxis", en T. Todorov, (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (1^a, 1920).
- BROEKMAN, J. M. (1971): *El estructuralismo*. Barcelona. Herder.
- BROOKS, C. (1947): *The well wrought urn*. New York, Harcourt, Brace and World, Inc. (Contiene el artículo que cito en el texto, "The heresy of paraphrase").
- BRUYNE, E. DE (1954): *Historia de la Estética*. Madrid. BAC. 2 vols.
- BURGOS, J. (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris. Seuil.
- CARNAP, R. (1963): *Filosofía y sintaxis lógica*. México. UNAM.
- CASAL MUÑOZ, P. (1988): *Corrientes actuales de la Filosofía de la Ciencia*. Valencia, Nau. (Col. Textos Universitario, 2).
- CASSIRER, E. (1971): *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols.: 1. *El lenguaje*, 1971; 2, *El pensamiento mítico*, 1972; 3. *Fenomenología del reconocimiento*, 1976. México, FCE. (1^a ed. 1923-1929).
- (1948-1957): *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*. 4 vols. México. FCE (1^a ed., 1906-1957).
- CHICHARRO, A. (1998): *Sociocriticism. Ideologías literatológicas*. Montpellier. Centre d'études et de recherches sociocritiques. Vol. XIV, 1.

- CLANCIER, A. (1976): *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid. Cátedra. (1ª ed. *Psyanalyse et critique littéraire*. Paris. Privat, 1973)
- COHEN, K. (1972): "Le New Criticism aux Etats Unis, 1935-1950", en *Poétique*, 3 (217-343).
- COQUET, J. C. (1976): *Sémiotique littéraire*. Paris. Delarge.
- (1984): *Le discours et son sujet*. Paris. Klincksieck.
- CRESSOT, M. (1847): *Le style et ses techniques*. Paris. P.U.F.
- CROCE, B. (1902): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1973.
- CROSS, E. (1983): *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier-Paris.
- (1986): *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid. Gredos.
- CRUZ, ROCHE, R. (1991): *Psicoanálisis y conocimiento. Reflexiones epistemológicas*. Madrid. Espasa-Calpe.
- CUESTA ABAD, J. M. (1991): *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid. Visor.
- CULLER, J. (1978): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la obra literaria*. Barcelona. Anagrama.
- (1984): *Sobre la Deconstrucción. Teoría y Crítica después del estructuralismo*. Madrid. Cátedra.
- (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona. Crítica.
- CURTIUS, E. R. (1948): *Literatura europea y Edad Media latina*. México. FCE.
- DAVIDSON, D. (1996): *De la verdad y de la interpretación*. Barcelona. Gedisa.
- DAVIS, R. C. (ed.): (1983): *Lacan and Narration. The Psychoanalytic Difference in Narration Theory*. Baltimore, London, The J. Hopkins U. P.
- DERRIDA, J. (1966): *La escritura y la diferencia*. Barcelona. Antropos.
- (1971): "La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico", en *Márgenes de la filosofía*. Madrid. Cátedra. 1989. (Primera versión en *Poétique*, 5, 1971).
- (1971b): *De la gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- (1989): "La retirada de la metáfora", en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós.
- (1990): *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée.
- DIJK, T. A. (1977): *Texto y contexto. Semántica y Pragmática del discurso*. Madrid. Cátedra.
- DILTHEY, W. (1961): *Poética*. Buenos Aires. Losada. (1ª ed. 1867)
- (1986): *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Versión

- española de J. Marías. Prólogo de J. Ortega y Gasset. Madrid. Alianza Editorial.
- DOLEZEL, L. (1990): *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Torino. Einaudi. (Trad. española, *Historia breve de la poética*, por L. Alburquerque. Madrid. Síntesis. 1997).
- (2002): "Semiótica de la comunicación literaria", en González Maestro, J. (comp.) *Nuevas perspectivas en Semiología literaria*.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1982) *Crítica literaria*. Madrid. UNED. (2ª ed. revisada y actualizada, 1989).
- (1993): *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid. Gredos.
- (comp.): (1997): *Hermenéutica*. Madrid. Arco Libros.
- DUCHET, C. (1971): "Pour une sociocritique", en *Littérature*, I (febrero).
- (ed.): (1980): *Sociocritique*, Coloquio, U. De Paris VIII y New York. Paris. Nathan.
- DURAND, G. (1984): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus. (1ª 1964).
- EAGLETON, Y. (1978): *Literatura y crítica marxista*. Madrid. Zero.
- (1999): *La función de la crítica*. Barcelona. Paidós
- Eco, U. (1977): *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.
- (1979): *Obra abierta*, Barcelona. Ariel. (*Opera aperta*. Milano. Bompiani. 1962).
- (1981): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Lumen. (1ª, 1979)
- (1984): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona. Lumen, 1990.
- (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen. (*I limiti dell'interpretazione*. Milano. Bompiani. 1990)
- EMPSON, W. (1930): *Seven types of ambiguity*. London. Chatto and Windus. (trad. italiana, *Sette tipi di ambiguità*. Torino. Einaudi, 1967)
- (1951): *The structure of complex words*. New York, New Directions.
- ERLICH, V. (1974): *El formalismo ruso. (Historia. Doctrina)*. Barcelona. Seix Barral. (1ª ed. 1955)
- ERMATINGER, E. , y otros (1946): *Filosofía de la ciencia literaria*. México. FCE. (1ª ed. 1930)
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1993): *Introducción a la pragmática*. Madrid. Antropos.
- ESCARPIT, R. (1974): *Sociología de la literatura*. Barcelona. Oikos-Tau. (1ª, 1958).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza.

- EVEN-ZOHAR, I. (ed.) (1990): "Polisystem Studies", en *Poetics Today*, 11, 1.
- (1999): "Planificación de la cultura y mercado", en Iglesias Santos, M.
- FEYERABEND, P. K. (1974): *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Barcelona. Ariel. (1ª ed. 1970).
- FICHTEZ, J. G. (1984): *Discursos a la nación alemana*. Barcelona. Orbis.
- (1987): *Primera y segunda Introducción a la "Doctrina de la ciencia". Ensayo de una nueva exposición de la "Doctrina de la ciencia"*. Madrid. Tecnos (1ª ed. 1797).
- FLAX, J. (1987): "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory", *Signs*, 12, 4 (621-643).
- FOKKEMA, D. W. E. IBSCH, E. (1988): *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid. Cátedra. (1977).
- FORASTIERI BRASCHI, E. (1978): "La base hermenéutica del conocimiento literario", *Dispositio*, VIII, (103-125).
- FORSTER, H. (ed.) (1983): *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. (Título original: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*).
- (1984): "Polémicas post(modernas)" en J. Picó (comp.) (1988): *Modernidad y postmodernidad*. Madrid. Alianza (249-262).
- FOUCAULT, M. (1966): *De lenguaje y literatura*. Barcelona. Paidós.
- (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México. Frost. (1ª ed. 1967).
- FOWLER, R. (1970): "La estructura de la crítica y de la poesía: crítica lingüística", en Bradbury, M. Y Palmer, D., *Crítica contemporánea*. Madrid. Cátedra, 1974 (209-236).
- FREGE, G. (1974): *Escritos lógico-semánticos*. Madrid. Tecnos.
- FREUD, S. (1970): *Psicoanálisis del arte*. Madrid. Alianza.
- FRYE, N. (1982): *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona. Gedisa, 1988.
- (1977): *Anatomía de la crítica*. Caracas. Monte Ávila.
- GADAMER, H. G. (1982): *L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*. Paris. Aubier-Montaigne.
- (1988): *Verdad y Método. Procedimientos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca. Sígueme. (1ª, 1960).
- (1998): *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona. Paidós. (Prólogo de G. Vilar)
- (1998b): *El giro hermenéutico*. Madrid. Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973): *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la lingüística y la poética modernas)*. Barcelona. Planeta.

- (1989): *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid. Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A., Hernández Fernández, M. T. (1988): *La Poética. Tradición y modernidad*. Madrid. Síntesis.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (1998): *La Escuela de Chicago: historia y poética*. Madrid. Arco.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1992): *La teoría literaria de György Lukács*. Madrid. Belinchón.
- (1994): *La Musa de la Retórica. Problemas y Métodos de la Ciencia de la Literatura*. Madrid. CSIC.
- (2001): *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid. Síntesis. 3ª ed. corregida y aumentada, 2004)
- GEAR, M. C., LIENDO, E. C., SCOTT, L. L. y otros, (1990): *Tecnología psicoanalítica multidisciplinaria*. Barcelona. Paidós.
- GENETTE, G. (1972): *Figuras III*. Barcelona. Lumen, 1989.
- GIROLAMO, C. DI, (1982): *Teoría crítica de la Literatura*. Barcelona. Crítica. (1978)
- GNISCI, A. (comp.): (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Crítica.
- GOLDMANN, L. (1955): *Le Dieu caché (El hombre y lo absoluto)*. Barcelona. Península.
- (1966): *Littérature et Société*. Bruxelles. Université de Bruxelles.
- (1975): *Para una sociología de la novela*. Madrid. Ayuso (1ª, 1964).
- GOMBRICH, E. H. (1998): *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid. Debate.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1996): *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid. Edaf.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2002): *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona. Anupos.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J. (comp.): (2002): *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid. Arco Libros.
- GREIMAS, A. J. et al. (1972): *Ensayos de Semiótica poética*. Barcelona. Planeta.
- (1976): *La semiótica del texto*. Barcelona. Paidós. 1983.
- GUIDDENS, A. et al. (1988): *Habermas y la modernidad*. Madrid. Cátedra. 1994.
- GUIRAUD, P. (1982): *La Estilística*. Buenos Aires. Nova. (París, 1954).
- HABERMAS, J. (1980): "La modernidad, un proyecto incompleto", en Forster, H. (ed.) (1983).
- (1987): *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid. Taurus. (1981)

- (1990): *Pensamiento postmetafísico*. Madrid, Taurus Humanidades. (1988).
- (1990b): *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid. Tecnos
- (2002): *Verdad y justificación. Ensayos filosóficos*. Madrid. Trotta (1999)).
- HAMANN, J. G. (1949-1957): *Sämtliche Werke*. Viena, ed. J. Nadler.
- HARTMAN, G. H. (1980): *Criticism in the Wilderness*, New Haven-London. YUP.
- HASSAN, I. H. (1971): "POSTmodernISM: a Pracritical Bibliography", en *New Literary History*, de la Universidad de Wisconsin.
- (1982): *The Dismemberment of Orpheus. Toward Postmodern Literature*. Madison. University of Wisconsin Press.
- HATZFELD, H. (1964): *Estudios sobre el Barroco*. Madrid. Gredos.
- (1967): *Estudios de Estilística*. Madrid. Planeta.
- HAUSER, A. (1951): *Historia social de la literatura y el arte*. New York y Londres.
- HEGEL, G.W.F. (1835): *Estética*. Barcelona. Alta Fulla. 1988. 2 tomos. (Ed. facsímil de la trad. de H. Giner de los Ríos, editada por D. Jorro, Madrid, 1908).
- (1989): *Lecciones sobre la Estética*. Barcelona. Akal. (1842).
- HEIDEGGER, M. (1971): *El Ser y el Tiempo*. Madrid. FCE. (1927).
- (1991): *La proposición del fundamento*. Barcelona. Serbal.
- (1999): *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Madrid. Alianza.
- HESSEN, J. (1972): *Teoría del conocimiento*. Madrid. Espasa-Calpe. (1ª ed.).
- HOBBS, T. (1979): *Leviatán*. Madrid. Ed. Nacional. (Londres, 1651).
- HUSSERL, E. (1976): *Investigaciones lógicas*. Madrid. R. De Occidente. (1900).
- (1998): *Invitación a la fenomenología*. Barcelona. Paidós.
- IGLESIAS SANTOS, M. (comp.): (1999): *Teoría de los polisistemas*. Madrid. Arco Libros.
- INGARDEN, R. (1931): *Das Literarische Kunstwerk*. (Ed. consultada: Trad. portuguesa, *A obra de Arte Literária*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. 1973).
- ISER, W. (1976): *El acto de leer*. Madrid. Taurus. 1987.
- JAEGER, W. (1933): *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México. FCE.
- JAKOBSON, R. (1974): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Seix Barral.
- (1973): *Questions de poétique*. Paris. Seuil. Incluye "Nouvelle poésie russe", donde habla de literariedad por primera vez, (1921).

- JAMESON, F. (1998): *Teoría de la posmodernidad*. Madrid. Trotta. (1991).
- (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid. Visor. (1ª ed., *The Political unconscious*, 1981).
- JAUSS, H. R. (1976): *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Barcelona. Península.
- (1978): *Pour une esthétique de la réception*. Paris. Gallimard.
- (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid. Taurus. (1ª, 1977).
- JENCKS, Ch. (1987): "¿Qué es el posmodernismo?", en *Los Cuadernos del Norte*. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo. VIII, nº 43, julio-agosto, 1987. (2-17).
- JONES, E. (1949): *Hamlet and Oedipus*. London. Gallanz. (Trad. esp., *Hamlet y Edipo*. Barcelona. Madrágora, 1975). La obra es la reelaboración en sucesivas ediciones del artículo publicado en 1910 en el *American Journal of Psychology*, con el título "El complejo de Edipo como explicación del enigma de Hamlet".
- KAIDA, L. G. (1986): *La Estilística funcional rusa. Problemas actuales*. Madrid. Gátedra.
- KANT, E. (1984): *Crítica de la razón pura*. Barcelona. Orbis. (Primera ed. 1781).
- (1990): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial. (Primera ed. 1764).
- KAYSER, W. (1968): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid. Gredos. (1948).
- KELLER, A. (1988): *Teoría general del conocimiento*. Barcelona. Herder.
- KRAFT, V. (1986): *El Círculo de Viena*. Madrid. Taurus. (3ª ed.)
- KRISTEVA, J. (1969): *Semiótica 1 y Semiótica 2*. Madrid. Fundamentos. 1979.
- (1981): *El texto de la novela*. Barcelona. Lumen. (1974).
- KUHN, T. S. (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago. UCP. (La 2ª ed. se publicó con un *Postscript*, y sobre ella se hizo la traducción española, *La estructura de las revoluciones científicas*. México. FCE. 1971. Las citas se toman de la 4ª reimpresión, 1990).
- (1974): "Second Thoughts on Paradigms", en F. Suppe (comp.): *The Structure of Scientific Theories*. Urbana. Univ. Illinois Press.
- LACAN, J. (1966): *Écrits*. Paris. Seuil. (Trad. española, *Escritos I y II*. Madrid. Siglo XXI)

- LAFONT, C. (1993): *La razón como lenguaje, Una revisión del 'giro lingüístico' en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid. Visor.
- LAKATOS, I. (1974): *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*. Madrid. Tecnos.
- (1981): *Escritos filosóficos, 2, Matemáticas, Ciencia y Epistemología*. Madrid. Alianza.
- LAMBERT, J. (1999): "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües", en Iglesias Santos, M.
- LANSON, G. (1965): *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris. Hachette. (1ª. 1910).
- LAUSBERG, H. (1966): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid. Gredos. 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976): *Estudios de poética (La obra en sí)*. Taurus, 1979 (2 ed.)
- LEVIN, S. R. (1974): *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Madrid. Cátedra.
- LEVI-STRAUSS, Cl. (1985): *Antropología estructural*, Buenos Aires. Eudeba.
- LIPOVETSKY, G. (1983): *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona. Anagrama. 2000.
- LODGE, D. (1992): *El arte de la ficción*. Barcelona. Península.
- LOTMAN, I. (1978): *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo. (1970).
- et al. (1979): *Semiótica de la cultura*. Madrid. Cátedra.
- LUKÁCS, G. (1955): *Problemas del realismo*. México. F.C.E. 1966.
- (1966): *Sociología de la literatura*. Barcelona. Península.
- (1966-1972): *Estética*. Barcelona. Grijalbo. 4 vols.
- LUHMANN, N. (1991): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt. Suhrkamp.
- (1991b): *Wissenschaft als soziales System*. Frankfurt. Suhrkamp.
- LYOTARD, J.-F. (1979): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid. Cátedra; 1998.
- (1987): *La postmodernidad*. Barcelona. Gedisa.
- MACEIRAS FAFIÁN, M. Y TREBOLLE BARRERA, J. (1995): *La Hermenéutica contemporánea*. Madrid. Ed. Pedagógicas.
- MAN, P. DE (1971): *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. New York, OUP. (Traducción esp., Univ. de Río Piedras, Puerto Rico, 1979).
- (1986): *The Resistance to Theory* (Trad. española, *La resistencia a la teoría*. Madrid. Visor)
- MANNHEIM, K. (1929): *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Madrid. Aguilar. 1966. 2ª ed.. Es traducción de la 7ª reimpresión inglesa, de 1954, que reproduce la

- primera inglesa de 1936, que añadió una parte a la primera alemana, de 1929, de Bonn).
- MARTÍN SERRANO, M. (1981): *Epistemología de la comunicación*. Madrid. Alianza.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1983): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona. Ariel.
- MAURON, Ch. (1963): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris. Corti.
- (1964): *Psychocritique du genre comique*. Paris. Corti. (Trad. esp., *Psicocrítica del género cómico*. Madrid. Arco. 1998).
- (1969): *L'Inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine*. Paris. Corti (reedición).
- MAYORAL, J. A. (comp.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid. Arco.
- (comp.) (1987b): *Estética de la Recepción*. Madrid. Arco.
- MIGNOLO, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona. Crítica.
- MILLER, H. H. (1982): *Fiction and Repetition*. Cambridge Mass. HUP.
- (1987): *The Ethics of Reading*. New York, CUP.
- MILLS, C. W. (1959): *The Sociological Imagination*. New York. (Trad. española, *La imaginación sociológica*. México. FCE, 1961, 14 reimpresión, 1993).
- MITTERAND, H. (1986): *Zola et le naturalisme*. Paris. P.U.F.
- MOI, T. (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid. Cátedra.
- MORRIS, Ch. (1958): *Fundamentos de la teoría de los signos*. México. UNAM. (1988).
- (1962): *Signos, Lenguaje y Conducta*. Buenos Aires. Losada. (1ª, 1946).
- (1974): *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*. Madrid. A. Corazón.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988): *Manual de retórica*. Madrid. Cátedra.
- MUGUERZA, J. (1990). *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*. México. FCE.
- MUKAROVSKI, I. (1934): *Arte y semiología*. Madrid. A. Corazón. 1971. (Incluye el destacado artículo, "El arte como hecho semiológico", 27-38)
- (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona. Gili.
- MURPHY, J. J. (1974): *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México. F.C.E. 1986.

- NIETZSCHE, F. (1990): *De la verdad y la mentira en sentido extramoral*. Madrid. Tecnos.
- NORRIS, C. (1991): *Deconstruction. Theory and Practice*. Revised ed. London and New York. Routledge. (1ª, 1982).
- OHMANN, R. (1964): "Generative Grammars and the Concept of Literary Style", *Word*, 20, 424-439.
- ORTEGA y GASSET, J. (1925): *Ideas sobre la novela*. Madrid. Revista de Occidente.
- ORTIZ-OSÉS, A. y LANCEROS, P. (dirs.): (1997): *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao. Universidad de Deusto.
- PAGNINI, M. (1975): *Estructura literaria y método crítico*. Madrid. Cátedra.
- PALMER, R. E. (2002): *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Madrid. Arco Libros (1ª ed. en inglés, 1969).
- PARAISO, I. (1995): *Literatura y psicología*. Madrid. Síntesis.
- PARRA MEMBRIVES, E. (1998): "Nuevas perspectivas en la comunicación literaria: la teoría de los sistemas", *Signa*, Revista de la AES, 7. Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías. UNED. (277-291).
- PAZ GAGO, J. M. (1993): *La estilística*. Madrid. Síntesis.
- PEIRCE, Ch. S. (1976): *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- (1987): *Obra lógico semiótica*. Madrid. Taurus. (1ª ed. 1914).
- (1988): *El hombre, un signo*. Barcelona. Crítica.
- PERELMAN, CH., OLBRECHTS-TYTECA, L. (1988): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid. Gredos. (1988).
- PICARD, R. (1965): *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*. Paris. Pauvert.
- PICÓ, J. (comp.) (1988): *Modernidad y posmodernidad*. Madrid. Alianza Ed.
- POPPER, K. R. (1961): *La miseria del historicismo*. Madrid. Taurus.
- (1967): *La lógica de la investigación científica*. Madrid. Tecnos. (1935).
- (1972): *El conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista*. Madrid. Tecnos.
- PORTOLES, J. (1986): *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*. Madrid. Cátedra.
- POULET, G. (ed.) (1969): *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona. Planeta.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988): *Del formalismo a la Neorretórica*. Madrid. Taurus.
- (1988b): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid. Cátedra.
- (1993): *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis,

- (1994): "La teoría literaria en el siglo xx", en Villanueva, D., *Curso de teoría de la literatura*. Madrid. Taurus Universitaria.
- (1999): "El conflicto de las humanidades y la teoría literaria: una retórica de la crisis", en *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*. Número monográfico, *El futuro de la teoría literaria*, 1 (Otoño/ Invierno). (Págs. 91-114).
- PRATT, M. L. (1977): *Toward a Speech Act of Literary Discourse*. Indiana U. P.
- PROPP, V. (1928): *Morfología del cuento. La transformación de los cuentos maravillosos. El estudio estructural tipológico del cuento*. Madrid. Fundamentos.
- PROUST, M. (1954): *Ensayos literarios. Contra Sainte-Beuve*. Barcelona. Edhasa. 1971.
- RANK, O. (1909): "Der Mythos von der Geburt des Helden". *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, Heft V. (Trad. esp. *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, Paidós, 1981)
- REALE, G. y ANTISERI, D. (1988): *Historia del pensamiento filosófico y científico*, 3 tomos. Barcelona. Herder.
- REICHENBACH, H. 1965): *Moderna Filosofía de la ciencia (Ensayos escogidos)*. Madrid. Tecnos.
- REIS, C. (1981): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid. Gredos.
- REYES, G. (ed.) (1989): *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid. El Arquero.
- RICHARDS, I. A. (1924): *Fundamentos de Crítica Literaria*. Buenos Aires. Huemul. 1976.
- (1936): *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford U. P.
- (1967): *Literatura y crítica*. Barcelona. Seix Barral. (La obra en inglés, *Practical criticism*, tiene su primera edición en 1929).
- RICOEUR, P. (1965): *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris. Seuil.
- (1969): *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris. Seuil.
- (1975): *La métaphore vive*. Paris. Seuil. (Trad. española, *La metáfora viva*. Madrid. Cristiandad. 1980).
- (1977): "Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire", *Revue Philosophique de Louvain*, 75, IV (25 février) (126-147)
- (1983-5): *Temps et récit*. 1. *L'histoire et le récit*; 2. *La configuration dans le récit de fiction*. 3. *Le temps raconté*. (Trad. española: *Tiempo y narración*. 1. *La configuración del tiempo en el relato histórico* (1987). Madrid. Cristiandad. 2. *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid. Cristiandad. (1987). 3. *Experiencia del tiempo en la narración*. Madrid. Cristiandad. III *El tiempo narrado*. Siglo XXI. México. 1996 (3ª ed. 2003).

- RIFATERRE, M. (1971): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona. Seix Barral. 1976.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1989): *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona. Antropos.
- RORTY, R. (1989): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid. Cátedra.
- (1990): *El giro lingüístico. Dificultades metafilológicas de la filología lingüística*. Barcelona. Paidós.
- RUSSELL, B. (1983): *El conocimiento humano*. Barcelona. Orbis. (1948).
- SALDAÑA, A. (1997): *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia. Episteme.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, F. (1976): *Minerva o de la propiedad de la lengua latina*. Madrid. Cátedra. (1ª, 1587).
- SAID, E. (1975): *Beginnings: Intention and Method*. New York. Columbia U. P.
- (1978): *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York. Vintage. (Trad. esp. *Orientalismo*. Madrid. Libertarias)
- (1980): *Literature and Society*. Baltimore. Hopkins U.P.
- (1994): *Culture and Imperialism*. New York and London. Vintage. (Crítica ética, sobre todo colonialista)
- SCHLEGEL, F. (1985): *Obras selectas*. Madrid. Fundación Universitaria española.
- SCHULER, M. (2001): *Ética*. Madrid. Caparrós.
- (2003): *Gramática de los sentimientos. Lo emocional como fundamento de la ética*. Barcelona. Crítica
- SCHLEGEL, F. (1985): *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid. Sarpe. (Primera ed. 1804).
- SCHMIDT, S. J. (1977): *Teoría del Texto*. Madrid. Cátedra.
- (1990): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid. Taurus. (1980)
- SCHOLES, R. (1981): *Introducción al estructuralismo en literatura*. Madrid. Gredos. (1974).
- SEARLE, J. (1986): *Actos de habla. Ensayos de filosofía del lenguaje*. Madrid. Cátedra.
- SEGRE, C. (1981): *Semiótica, historia y cultura*. Barcelona. Ariel.
- (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona. Crítica.
- SELDEN, R. (1985): *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona. Ariel.
- SPILLNER, B. (1979): *Lingüística y literatura*. Madrid. Gredos.
- SPITZER, L. (1948): *Lingüística e historia literaria*. Madrid. Gredos.

- STAËL, MADAME DE (1947): *Alemania*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.
- STAROBINSKI, J. (1970): *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid. Taurus. 1974.
- STEINER, G. (1989): *Presencias reales*. Madrid. Destino.
- STEINER, P. (2001): *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid. Akal. (Cornell U.P. 1984).
- SZONDI, P. (1972): "L'herméneutique de Schleiermacher", *Poétique*, 2 (141-155).
- (1979): *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Parma. Pratiche.
- (1994): *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona. Destino (1ª, 1978).
- TAINÉ, H. (1865-69). *La naturaleza de la obra de arte*. México. Grijalbo. 1969.
- (1877-78): *Histoire de la littérature anglaise*. Paris. Hachette. 4 vols. (1ª, 1863).
- TALENS, J. et al. (1978, *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid. Cátedra.
- TARSKI, A. (1968): *Introducción a la lógica y a la metodología de las ciencias deductivas*. Madrid. Espasa-Calpe.
- TATARKIEWICK, W. (1987): *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos.
- (1987-1991): *Historia de la Estética*. Madrid. Akal. 3 vols.
- TAYLOR, Ch. (1985) "Theories of Meaning", en *Human Agency and Language*, Philosophical Papers. Cambridge, M A. (248-292).
- TERRACINI, B. (1966): *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano.
- TINIANOV, J. (1927): "Sobre la evolución literaria", en Todorov, T. (1965) (pp. 89-102).
- TODOROV, T. (1965): *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. (Réunis, présentés et traduits par T. Todorov). Paris. Seuil. (Trad. española, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires. Signos, 1970).
- (1973): *Gramática del Decamerón*. Madrid. Taller de Ediciones. (1969).
- TONO MARTÍNEZ, J. (coord.) (1986): *La polémica de la posmodernidad*. Madrid. Ed. Libertarias.
- TYLOR, Ch. (1971) "Interpretation and Sciences of Man",
- VATTIMO, G. (1985): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona. Gedisa. 1998.
- (1986): *Il pensiero debole*. Milano. Feltrinelli.
- (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona. Paidós.
- (1995): *Más allá de la interpretación*. Barcelona. Paidós.

- et al. (ed.) (1994): *En torno a la posmodernidad*. Barcelona. An-tropos.
- y ROVATI, P. A. (eds.) (1995): *El pensamiento débil*. Madrid. Cátedra.
- et al. (1996): *Filosofía, política, religión. Más allá del "pensamiento débil"*. Oviedo. Nobel.
- VERNIER, F. (1975): *¿Es posible una ciencia de lo literario?* Madrid. Akal.
- VIDAL BENEYTO, J. (ed.) (1981): *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Madrid. Ed. Nacional.
- VILLANUEVA, D. (1991): *El polen de ideas. Teoría. Crítica. Historia y literatura comparada*. Barcelona. PPU.
- (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid. Instituto de España / Espasa-Calpe.
- (coord.) (1994): *Curso de Teoría de la literatura*. Madrid. Taurus.
- VIÑAS PIQUER, D. (2002): *Historia de la crítica literaria*. Barcelona. Ariel.
- VODICKA, F. (1964): "Historia de la repercusión de la obra literaria", en VV. AA., *Lingüística formal y crítica literaria*. Madrid. A. Corazón. (49-61).
- VOSSLER, K. (1929): *Positivismismo e idealismo en la lingüística. El lenguaje como creación y evolución*. Madrid / Buenos Aires. Poblet. (1904-5).
- (1934): *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires. Losada.
- VV. AA. (1979): *Deconstruction and Criticism*. London-Henley. RKP.
- VV. AA. (1985): *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. (contiene textos de Jameson, "El posmodernismo y la sociedad de consumo", que tuvo varias versiones).
- VV. AA. (1987): *Art, Littérature et Psychanalyse*. Marseille, passages du Sujet.
- VV. AA. (1991): *Heidegger. La voz de tiempos sombríos*. Barcelona. Serbal.
- WEBER, M. (1992): *Essais sur la théorie de la science*. Paris. Plon.
- WELLEK, R. (1969- 1996): *Historia de la crítica moderna*. 7 vols. Madrid. Gredos.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1949): *Teoría literaria*. Madrid. Gredos.
- WELLMER, A. (1993): *Sobre la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid. Visor.
- WIENOLD, G. (1972): *Semiotik der Literatur*. Frankfurt, Athenäum.

- WHANÓN BENSUSAN, S. (1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada. Universidad.
- WIMSATT, W. K. Jr. (comp.): (1954): *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*. Lexington, Ky. (Contiene el artículo de Wimsatt en colaboración con Breardsley, "The afective fallacy").
- WINDELBAND, W. (1949): *Figuras y problemas de la filosofía y su historia*. Buenos Aires. Rueda.
- WITTGENSTEIN, L. (1957): *Tractatus logico-philosophicus* (1ª ed. alemana, 1919; 1ª ed. inglesa, que se considera la primera, con prólogo de B. Russell, 1922). Edición española bilingüe. Madrid. Revista de Occidente. He manejado también la edición de Tecnos. Madrid. 2002, traducción, introducción y notas de L. M. Valdés Villanueva.
- (1988): *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona. Crítica. (1953).
- WRIGHT, G. H. VON, (1987): *Explicación y comprensión*. Madrid. Alianza.
- YLLERA, A. (1979): *Estilística, poética y semiótica*. Madrid. Alianza (2ª ed. 1984).
- ZIMA, P. V. (1994): *La déconstruction. Une critique*. Paris. P.U.F.
- ZUBIRI, X. (1980): *Inteligencia sentiente*. Madrid. Alianza.
- (1980b): *Cinco lecciones de filosofía*. Madrid. Alianza.
- ZULETA, E. de (1974): *Historia de la crítica literaria española contemporánea*. Madrid. Gredos.